حوليات التراث

مجلة علمية محكمة تعنى بمجالات التراث



العدد 03 / 2005

مجلة

حوليات التراث

المراسلات

د. محمد عباسة
مدير مجلة حوليات التراث
كلية الآداب والفنون
جامعة مستغانم 27000 (الجزائر)

البريد الإلكتروني

annales@mail.com

موقع المجلة

http://annales.univ-mosta.dz

ISSN: 1112 - 5020

مجلة إلكترونية تصدر مرة واحدة في السنة

فهرس الموضوعات

العلاقات الاجتماعية بين العرب والفرنجة وتأثيرها على الأدب والفكر
د. محمد عباسة 05
القصة البطولية بين الأدبين العربي والماليزي
د. روسنى بن سامه 15
إنشائية الحضور
د. عبد الحفيظ بورديم 31
أدب البرك والبحيرات البحتري ولامارتين نموذجا
عبد القادر شارف 37
صورة الديني في أدب هرمان هسه
عمارة كحلي 45
صورة الإسلام في الآداب الغربية
ميلود عبيد منقور 51
نبذة عن مسيرة الاستشراق
إبراهيم مناد 59
ترجمة تفسير القرآن الكريم بين الإجازة والامتناع
د. عبد القادر سلاّمي 65
الأساس الواقعي لجماليات اللون في شعر الأغربة الجاهليين
خالد زغريت 75

العلاقات الاجتماعية بين العرب والفرنجة
وتأثيرها على الأدب والفكر

د. محمد عباسة
جامعة مستغانم، الجزائر

إن الأدب الذي ظهر في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي في أوربا، وخاصة الشعر الغنائي منه، شغل بال الكثير من الدارسين والمقارنين، فراحوا ينقبون في أعماق التاريخ الأدبي للبحث عن جذوره ومصادره. غير أن جل الباحثين يذهبون إلى أن الأدب الأوربي قد تأثر في نشأته بنماذج الشعر العربي الأندلسي وموضوعاته. وأن الفكر الأوربي قد تأثر هو أيضا بالفلسفة العربية الإسلامية التي كانت سائدة في القرون الوسطى.

وكانت بواكير هذا الأدب هو الشعر الأوكسيتاني (Poésie occitane) الذي ظهر في جنوب فرنسا في القرون الوسطى والذي يرجع في نشأته إلى عوامل خارجية منها السياسية والاجتماعية والثقافية. وتعد هذه العوامل الجسر الذي مر بواسطته الأدب العربي من الجنوب إلى الشمال، وكان التروبادور الفرنسيون (Troubadours) من السباقين إلى احتضانه. ويهمنا في هذا البحث، جانب واحد من هذه العوامل، هو العلاقات الاجتماعية المتمثلة في المصاهرة وأمراء الإقطاع والهجرة والتجارة.

المصاهرة عامل من العوامل الأساسية التي تؤدي إلى انتقال عناصر الحضارة من أمة إلى أخرى. وقد يكون من بين دواعي الزواج المختلط الحدود المشتركة والتعايش بين الأجناس. فالروابط الأسرية التي كانت قائمة بين العرب والإفرنج في المشرق والأندلس في القرون الوسطى ساهمت إلى حد كبير في انصهار الأجناس والتقارب الثقافي.

لقد صاهر حكام الأندلس ملوك نصارى الشمال، فكانت أمهات بعض الملوك المسلمين من النصرانيات[1]. وكان بعض الملوك النصارى الذين يحكمون القسم الشمالي من شبه الجزيرة الأيبيرية، عادة ما يأتون إلى المدن الأندلسية لزيارة بناتهم أو قريباتهم، وكانوا يصطحبون عددا كبيرا من رجال الدولة وأفراد العائلة

المالكة وأن الكثير منهم كان من أهل العلم والأدب. ومن المؤكد أن هؤلاء النصارى عند اختلاطهم بالمسلمين في القصور الأندلسية قد استفادوا كثيرا من علوم العرب وثقافتهم.

وكانت زيجات المسلمين الإفرنجيات يزرن أهلهن كلما سنحت لهن الفرصة. وكنّ يصطحبن معهن عددا من الأتباع من واصفات وجوار وغلمان، ومن الطبيعي أن يكون من بينهم مثقفون. فزوجات المسلمين الأعجميات وأتباعهن كانوا همزة وصل بين أهل الأندلس ومختلف طبقات الإفرنج الذين التقوا بهم في قصور ممالك النصارى في شمال شبه الجزيرة.

كما تزوج الأندلسيون من إفرنجيات من جنوب فرنسا، المنطقة البروفنسية التي ظهر فيها شعر السيدة الغنائي لأول مرة في أوربا في بداية القرن الثاني عشر الميلادي. ومن هؤلاء، الحاكم الأندلسي موسى (ت 113 هـ - 731 م)، الذي تزوج "لامبيجيا" ابنة أود (Eudes) دوق أكيتانيا[2]. وكان هذا القائد رئيسا للمسلمين على "البرانس" وحاكما على شمال بلاد الأندلس.

إن وجود المسلمين على امتداد الساحل البروفنسي طوال قرنين من الزمن لم يمر دون مصاهرتهم البروفنسيين، بل إن نسل العرب كان من بين الأجناس البشرية التي تكوّن منها المجتمع البروفنسي قبل ظهور شعراء التروبادور، ويكون قد انصهر في هذا المجتمع بعاداته وثقافته في عهد التروبادور وبعدهم.

كان بلاط الملوك وقصور الأمراء من المراكز الرئيسية التي انطلقت منها علوم العرب وثقافتهم إلى أرجاء كثيرة من أوربا. لقد احتضنت قصور الأمراء بالأندلس فطاحل الشعراء وأبرز المغنيين والمغنيات، وكان أمراء الشمال المسيحيون يقلدون المسلمين في رعايتهم الشعراء والموسيقيين الذين كان بعضهم من العرب والبروفنسيين، مثلما كانت بعض الجواري من المغنيات في قصور المسلمين من أصول أوربية. وكان آلاف الأوربيين يؤتى بهم إلى الأندلس عن طريق الأسر أو أسواق النخاسة. وقد يهرب بعضهم أو يتحرر بعد أن يقضي ردحا طويلا في المجتمع الإسلامي، فمنهم من يعود إلى بلاده لينشر ما تعلمه من المسلمين[3].

ورغم استمرار الحروب بين المسلمين ونصارى الشمال فإن ذلك لم يكن عائقا في وجه الزيارات التي تبادلها الأمراء الأندلسيون والبروفنسيون الذين كانوا يصحبون حاشيتهم المتكونة من شعراء وموسيقيين[4]. وربما كانت الموسيقى الأداة التي

سهلت للبروفنسيين فهم الشعر وتقليده، وهذا ما يفسر تأثرهم بالألوان الأندلسية الغنائية، ولا سيما الموشحات والأزجال[5]. ويبدو أن أمراء بروفنسا الذين اعتادوا على زيارة الأمراء الإسبان أكثر من زيارتهم للأندلسيين، قد تعودوا على الاستماع لهذه الأغاني في قصور نصارى الشمال، لأن قصور هؤلاء كان أغلب أفرادها المتعلمين من العرب[6]، الذين، كان من بينهم الموسيقيون والمنشدون[7].

كان ملوك النصارى يستخدمون في قصورهم، المغنيين العرب من كلا الجنسين. وكانت الكتب الموسيقية العربية قد انتشرت في أوربا بتراجم لاتينية بعد هجرة الطلاب النصارى إلى طليطلة في عهد ألفونسو السادس[8]. أما مدرسة المترجمين الطليطليين التي أسسها ألفونسو فكانت من أهم المراكز التي ساهمت في نقل الموسيقى العربية إلى جنوب فرنسا وشمال إسبانيا. وقد انتقلت الأنغام الأندلسية إلى البروفنس رفقة الأغاني العربية التي تقترن بها.

وورد في المصادر التاريخية أن عددا من الأندلسيين من تجار وأهل الفن كانوا يترددون على قصور النصارى في شمال إسبانيا وجنوب فرنسا، ومن ذلك ما رواه ابن بسام في "الذخيرة" عن ابن الكتاني الأديب المتطبب الذي امتهن تجارة الجواري. وكانت الجواري في الأندلس تتعلمن رواية الشعر والغناء والموسيقى[9]، لأن الطبقة الأندلسية الراقية كانت لا تقبل الجواري الأميات. وكان ابن الكتاني هذا تاجر أسواق النخاسة يعلم قيانه الكتابة والقراءة قبل بيعهن في بلاد النصارى[10].

ذهب أحد الباحثين الفرنسيين إلى أن بعض البارون الأوكسيتانيين، ومن بينهم غيوم التاسع (Guillaume ix) (التروبادور الأول)، وهو لا يزال صغيرا آنذاك، كانوا يسمعون في قصورهم قصائد على الطريقة الأندلسية[11]. ومعنى ذلك أن قصور الأوكسيتانيين لم تخل هي أيضا من الجواري كاللائي كان يبيعهن ابن الكتاني، أو من الأسيرات المسلمات اللائي كان يتقاسمهن أمراء الإفرنج والمحاربون بعد عودتهم من إسبانيا.

ورغم العداء الذي كان يكنه ملوك النصارى الإسبان للعرب المسلمين، فإنهم لم يرفضوا علومهم وثقافتهم. فبعد استيلائه على طليطلة، دعا الملك ألفونسو السادس الكثير من شيوخ المسلمين واليهود إلى تعليم لغة العرب وفنونها لأبناء النصارى في قصره[12]. وكان الشاعر ابن عمار وزير المعتمد بن عباد قد تردد لعدة مرات على قصر الملك ألفونسو السادس في طليطلة[13]. وكان ألفونسو هذا،

يتكلم العربية ويكتبها، كما كان يناظر الشعراء والعلماء الذين يحلون بقصره، من أندلسيين وبروفنسيين وإسبان وإيطاليين وإنكليز.

أما ألفونسو السابع فقد احتفى حفاوة كبيرة بالفلاسفة المسلمين وبعض علماء الطوائف غير الإسلامية التي نفاها أمراء المسلمين، في ذلك العهد، من بلاد الأندلس. وكان هذا الملك نفسه قد التحق بمعاهد المسلمين الأندلسية. وظلت اللغة العربية منذ عهد الملك ألفونسو السادس، وطوال قرنين من الزمن، لغة البلاد في طليطلة.

ومن خلال ما مر بنا، يمكن القول إن قصور ممالك الشمال في إسبانيا كانت بمنزلة الجسر الذي ربط بين الثقافتين العربية والبروفنسية نظرا إلى اختلاط علماء المسلمين وأدبائهم بالمثقفين البروفنسيين، ورعاية ملوك وأمراء الشمال الإيبيري لهم. وبما أن حضارة العرب المسلمين كانت قد بلغت أوج ازدهارها في ذلك الوقت، فمن الطبيعي أن يكون البروفنسيون والفرنجة وغيرهم من الأوربيين النصارى هم الذين أخذوا الشيء الكثير من العرب المسلمين.

كانت بلاد الأندلس أكثر استقطابا للمهاجرين الأجانب نظرا لما كانت تتميز به من حضارة راقية. هذه الحضارة أبهرت الأوربيين على اختلاف طبقاتهم، فنجد منهم من كان يأتي إلى بلد المسلمين طلبا للرزق ومنهم من كان يأتي طلبا للمعرفة. والذي لا شك فيه، هو أن هؤلاء النصارى المهاجرين قد استفادوا كثيرا من معارف العرب. ومع ذلك، فإن بعض الأحداث بينت أن الأندلسيين هم أيضا هاجروا إلى ممالك الشمال المسيحي وبلاد الإفرنج.

ولما كانت الظروف السياسية والاجتماعية قاسية في جنوب فرنسا بسبب غزوات الإفرنج ومحاولتهم إخضاع أهل البروفنس لسلطة الكارولينجيين (Les Carolingiens)، أصبح الشعب البروفنسي في القرن الحادي عشر الميلادي يتطلع إلى الجنوب لتحقيق أحلامه وليس إلى الشمال[14]. وكان هذا الجنوب هو شمال بلاد الأندلس، خاصة وأن الكثير من البروفنسيين الذين يرجعون إلى أصول إيبيرية من بشكنس وغسكون، كانوا قد هاجروا إلى بلاد أوك.

لقد هاجر الأوربيون من بروفنسيين وإفرنج أيضا إلى المشرق العربي لمقاصد مختلفة، منها الحج إلى القدس[15] الذي سبق الحروب الصليبية بعدة قرون، وكان أغلبهم من الأعيان والأمراء والمغامرين والتجار. وكان الحجاج النصارى في بلاد

الشام، في القرون الوسطى، يستعينون بالعرب في معرفة حضارة الإسلام، وقد لجأوا أيضا إلى السريان الذين كانوا يتقنون اللغة اللاتينية واللغة العربية إلى جانب لغتهم السريانية. والجدير بالذكر، أن الكثير من السريان هاجروا إلى أوربا واندمجوا في المجتمع الأوربي لكونهم مسيحيين. وأكثر الذين قصدوا أوربا، استقروا في بلاطات أمراء الإفرنج، وبعضهم توسطوا بين العلماء والأدباء من العرب والإفرنج[16].

لقد كان للعرب المسلمين مواقع في جنوب فرنسا استقروا فيها على الساحل اللازوردي وداخل البروفنس وبعض نواحي بلاد اللانكدوك، وذلك منذ دخولهم الأراضي الإفرنجية في القرن الثامن الميلادي واستمروا إلى ما بعد القرن العاشر الميلادي. وقد انتشر العرب المسلمون في المناطق الشمالية، ولعل أوجه الشبه العريضة التي نصادفها في كل من الأدب التروفيري والأدب الأندلسي، وعلى وجه الخصوص عناصر الغزل العفيف والمواقف البطولية النبيلة، لدليل على أن شعراء الشمال من التروفير لم يأخذوا عناصر الغزل الفروسي من التروبادور في الجنوب فحسب، بل كذلك اتصلوا مباشرة بالشعراء العرب الذين ألفوا بعضهم في قصور الشمال.

إن وجود العرب في فرنسا بجنوبها وشمالها كان له الفضل في تجسيد ثقافة العرب المسلمين من فكر وأخيلة وعلوم، وبلورتها عند مفكري الإفرنج والكنسيين وشعراء التروبادور والتروفير (Trouvères). ومثلما عرف هؤلاء الأوربيون عن العرب فنون الزراعة والتجارة والحرب، عرفوا عنهم أيضا شيئا من الشعر واللغة والفلسفة.

وفي عصر المرابطين والموحدين ظهر نفوذ الفقهاء في قصور الأمراء المتشددين، فنفوا من الأندلس أكثر المشتغلين بالفلسفة، فرحل الفلاسفة والعلماء والشعراء، كما رحل أيضا المسيحيون واليهود إلى الممالك المجاورة. وقد دخل بعضهم فرنسا لينشروا الثقافة الإسلامية التي رحلوا بها. أما انتشار الثقافة العربية الإسلامية في الشمال الإسباني، فقد زاد في تشجيعها هجرة المستعربة خلال فترة حكم المرابطين والموحدين[17]. والمستعربة هم المسيحيون الذين عاشوا في كنف الإسلام مستبقين على دينهم إلا أنهم كانوا يتحدثون العربية ويعرفون فنونها ومصادرها، وقد استعان بهم نصارى الشمال في الترجمة والتفسير.

ظلت الأندلس منذ عهد الأمويين أغنى بلد في أوربا، فكانت مدنها وخاصة قرطبة مركزا اقتصاديا واسع الشهرة يقصده التجار الأوربيون من كل جهة. وكان لموقع الجزر التي يحكمها العرب المسلمون في البحر الأبيض المتوسط، الطريق المباشر في الاتصال بين الشرق والغرب، وبين أوربا وشمال إفريقيا. وفي عصر الفرنجة الكارولينجيين توطدت العلاقات الاقتصادية والمبادلات التجارية بشكل فعّال بين أوربا والعرب المسلمين[18]. وقد نتج عن هذه العلاقات انعكاسات فكرية وحضارية على العالم اللاتيني. لأن التجار قاموا بدور الوسيط بين أهل الجنوب وأهل الشمال، وبالإضافة إلى البضائع نقلوا الكثير من الفنون والمعارف.

ونظرا لموقع الأندلس الاستراتيجي الذي يربط بين الشرق والغرب وبين الشمال والجنوب، كانت ثروة المشرق تمر عبر هذا البلد وتتوزع على البروفنس واللانكدوك، إذ كانت القوافل تأتي من بلنسية والمرية لتعبر الرون[19]. لقد غدت مقاطعات بروفنسا وناربونة، وقتئذ، من أغنى المناطق في جنوب فرنسا، ليس لتبادلها التجاري مع المسلمين والإسبان فقط، بل كذلك لاتصالها الوثيق بالثقافة الإسلامية في الأندلس[20].

وفي العصر العباسي، كانت السفن التجارية الإفرنجية تقلع من ميناء مرسيليا وغيره من موانئ الجنوب وتتجه إلى موانئ سوريا ومصر لتتزود منها بالتوابل والأقمشة والعطور[21]. ومعنى ذلك أن المعاملات التجارية بين العرب والإفرنج تعود إلى عهد قديم، وأن تردد هؤلاء الإفرنج على الموانئ العربية قد كوّن لهم فكرة عن حضارة العرب التي كانت مزدهرة وقتئذ. وإذا عدنا إلى أسماء الأقمشة في اللغات الأوربية نجد أكثرها ينسب إلى المدن العربية كدمشق وبغداد والموصل وغيرها.

وكان لاحتكاك الإفرنج بالعرب أثناء المبادلات التجارية أثره البالغ في انتشار اللغة العربية بين التجار الغربيين، إذ أننا نجد عددا من الكلمات العربية في اللغات الأوربية[22]. ومما يدل على أن المبادلات التجارية كانت عاملا من عوامل بعث الثقافة العربية الإسلامية إلى أوربا، المصطلحات التجارية التي اقتبسها الأوربيون مثل (calibre) من قالب، و(tare) من طرح، و(chèque) من صك، و(tarif) من تعريفة، وغيرها[23].

ولا ينبغي أن ننسى تجارة الرقيق في القرون الوسطى. إذ كان العبيد مصدر

رزق في أوربا الغربية عند كل من النصارى واليهود والمسلمين. إن هؤلاء العبيد الذين اختلطوا بالعنصر العربي والأوربي، قاموا بدور كبير في نشر ما تعلموه في المجتمعات التي يساقون إليها قبل أن يذوبوا فيها. ولما كان أمراء العرب في الأندلس يطلقون سراح العبيد في المناسبات[24]، فإن الغلام بعد أن يقضي ردحا من الزمن بين المسلمين، يعود إلى بلده بكل ما تعلمه عند أسياده قبل عتقه؛ أما الأسرى المسلمون، فكانوا يباعون في أسواق ناربونة ومرسيليا وآرل[25]، وغالبا ما كان هؤلاء الأسرى من الجند أو من السبايا. وبالتأكيد أنهم قد أفادوا المجتمع الذي سيقوا إليه ببعض من معارفهم وثقافتهم العربية الإسلامية.

وخلاصة القول، إن العلاقات الاجتماعية بين لإفرنج والعرب في القرون الوسطى كانت من أهم العوامل التي أدت إلى انتقال خصائص الحضارة العربية الإسلامية إلى أوربا. ولعل أبرز ما تأثر فيه الأوربيون بثقافة العرب هو شعر السيدة الغنائي الذي ظهر في جنوب فرنسا في القرون الوسطى. هذا الشعر الذي يجسد الحب النبيل نظمه التروبادور في تمجيد المرأة والدفاع عن كرامتها، وهو نظم لا يعكس بتاتا العادات والمقومات المجتمع الأوربي في ذلك الوقت. فنشأة هذا الشعر إذن، ترجع إلى عوامل خارجية من بينها العلاقات الاجتماعية.

من أهم هذه العوامل روابط المصاهرة التي كانت قائمة بين العرب والإفرنج في المشرق والأندلس في القرون الوسطى ساهمت إلى حد كبير في انصهار الأجناس والتقارب الثقافي.

أما قصور الملوك والأمراء فكانت من المراكز الرئيسية التي انتشرت منها علوم العرب المسلمين وثقافتهم إلى أرجاء كثيرة من أوربا. لقد احتضنت هذه القصور فطاحل الشعراء وأبرز المفكرين والموسيقيين، وكان أمراء الشمال والإفرنج يرعون أهل العلم والشعراء والموسيقيين الذين كان بعضهم من العرب المسلمين. كما ورد في المصادر التاريخية أن عددا من الأندلسيين من تجار وأهل الفن والأدب كانوا يترددون على قصور النصارى في شمال إسبانيا وجنوب فرنسا.

وقد اتضح لنا أيضا أن هجرة العلماء والفلاسفة الأندلسيين إلى بلاد الإفرنج كانت من بين العوامل الأساسية التي ساعدت الإفرنج في القرون الوسطى على النهوض بثقافتهم وتطوير فلسفتهم وعلومهم. لكنها من جانب آخر ساهمت في تخلف العرب وانحطاطهم، لأن نبذ العقلانية ونفي الفلاسفة المسلمين من بلادهم

جعل العرب يلجأون إلى ظاهر الأشياء ويبتعدون عن الاجتهاد.

أما العلاقات التجارية التي كانت بين الملتين فقد أسهمت كذلك في انتقال الثقافة العربية الإسلامية إلى أوربا. لأن التجار قاموا بدور الوسيط بين أهل الجنوب وأهل الشمال، وبالإضافة إلى البضائع نقلوا الكثير من الفنون والمعارف.

وفي الأخير، يمكن القول إن العلاقات الاجتماعية بين العرب والأوربيين في القرون الوسطى كانت من بين العوامل التي أدت إلى انتقال أهم عناصر الحضارة العربية الإسلامية إلى العالم الغربي. وأن الأوربيين الذين احتكوا بالعرب وعكفوا على ترجمة معارفهم من العربية إلى اللغات اللاتينية، نجحوا في استغلال علوم العرب وثقافتهم وهذبوها على طريقتهم، وكأن العرب كانوا يكتبون لغيرهم. فتحضر الغرب يعود بالدرجة الأولى إلى هذه العوامل.

الهوامش:

1 - غوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء التراث العربي، ط. 3، بيروت 1979، ص 332. - انظر أيضا، ابن عذاري المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق كولان وليفي بروفنسال، ط. 1، ليدن 1948، ص 30.

2 - S. M. Imamuddine: Some Aspects of Socio - Economic and Cultural History of Muslim Spain, Leiden 1965, p. 186.

3 - Ángel González Palencia: Historia de la España musulmana, 3ª ed., Barcelona-Buenos Aires 1932, p. 189.

4 - Robert Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943, p. 51.

5 - S. M. Imamuddine: op. cit., p. 143.

6 - Robert Briffault : op. cit., p. 61.

7 - G. B. Trend: Spain and Portugal, in The Legacy of Islam, Oxford University Press 1965, p. 16.

8 - Ibid., p. 18.

9 - انظر، د. صلاح خالص: أشبيلية في القرن الخامس الهجري، دار الثقافة، بيروت 1965، ص 91.

10 - ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1979، ق 3، م 1، ص 320.

11 - René Nelli : L'érotique des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1974, T. 1, p. 77.

12 - S. M. Imamuddine: op. cit., pp. 188 - 189.

13 – Sigrid Hunke : Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, Maison des Livres, Alger 1987, p. 20.

14 – A. R. Nykl: Hispano – Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours, Baltimore 1946, p. 372.

15 – Cécile Mourisson : Les Croisades, P.U.F., 2e éd., Paris 1973, p. 9.

16 – د. زكي النقاش: العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1946، ص 195 وما بعدها.

17 – G. B. Trend: op. cit., p. 10.

18 – ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ترجمة ذوقان قرقوط، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د. ت)، ص 78.

19 – Robert Briffault : op. cit., p. 73.

20 – Ignacio Olagüe : Les Arabes n'ont jamais envahi l'Espagne, Paris 1965, p. 343.

21 – جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية في فرنسا وإيطاليا وسويسرا، تعريب د. إسماعيل العربي، دار الحداثة، بيروت 1984، ص 99.

22 – د. زكي النقاش: المصدر السابق، ص 197.

23 – لويس يونغ: العرب وأوربا، تر. ميشيل أزرق، دار الطليعة، بيروت 1979، ص 58.

24 – ينظر في هذا المجال، جوزيف رينو: المصدر السابق، ص 229.

25 – المصدر نفسه، ص 223.

القصة البطولية بين الأدبين العربي والماليزي

د. روسنى بن سامة
جامعة العلوم الإسلامية، ماليزيا

يعنى بهذه الدراسة دراسة القصة البطولية العربية المشبعة بالروح الإسلامية التي انتقلت إلى الأدب الماليزي القديم. وبعد الاطلاع على الأدب الماليزي القديم عثر على ثلاث قصص عربية انتقلت إليه، وفي مقدمتها قصة ذي القرنين وقصة الأمير حمزة البهلوان وسيرة سيف بن ذي يزن. وتهدف هذه الدراسة إلى بحث علاقة التأثير والتأثر بينهما، وأوجه التأثير العربي في القصة الماليزية، لجلاء صورة التأثير والتأثر بين الأدبين.

وأول ما ظهر في الأدب الماليزي من القصة البطولية العربية قصة ذي القرنين، وكانت شخصيته تظفر باهتمام شعوب العالم أجمع، وليس غريبا أن يمتلك كل شعب من شعوب العالم على وجه التقريب حكاية شعبية تروى سيرة ذي القرنين الذي هو الإسكندر بطريقة أو أخرى. إذا حاولنا أن نحصى الكتب العربية القديمة التاريخية منها، والأدبية التي أوردت أخبارا عن الإسكندر فإننا نجدها كثيرة، منها ما ذكره المؤرخون مثل الطبري واليعقوبي وابن فقيه عن هذه الشخصية التاريخية.

وعن الروايات الشعبية بتفصيلاتها الجزئية نجد أن هذه الشخصية وردت في كتاب التيجان من رواية ابن هشام عن وهب منبه، وهى من قصص أهل الجنوب، فهي قصة ذي القرنين الذي هو الصعب بن الحارث الرائش الحميري، حيث يقدم وهب أسطورة متكاملة عنه، وتسير إلى مدلول درامي له أهميته(1). كما وردت هذه الشخصية في مخطوط مغربي حققه أميليو غرسية غومز المعيد بجامعة مدريد سنة (1929 م)(2).

ومن خصائص هذه القصة أنها تتحدث عن ذي القرنين بوصفه ملكا عربيا مسلما تتلخص مهمته في هداية البشر إلى الإسلام، وكسر شوكة الطغاة والجبابرة الذين يرفضون أن يتخذوا الإسلام دينا لهم. ومن هنا يتجلى أن للقصة طابعين رئيسيين أحدهما بطولي والآخر ديني.

فمن البطولي وصف قوته وبطولته في القتال ونفوذ قدرته العسكرية في تغلب

أهل الأرض، ومملكته الواسعة حيث كان ملكا لا يستوي مستواه أحد من ملوك الدنيا، وهم يخضعون تحت حكمه، وصاروا من أتباعه ويزداد عدد أتباعه بكثرة القتال.

ومن الطابع الديني وصف شخصيته بأنه ملك عربي مسلم يبذل قصارى جهده في دعوة الناس وهدايتهم إلى الإسلام، ومحو الكفر والشرك في الدنيا، وكان قتاله جهادا في سبيل الله لإعلاء كلمته، حيثما التقى بملوك الدنيا يطالب منهم أن يختاروا الإسلام أو المعركة، فمن استقبل دعوته سلم هو وشعبه وصاروا من أتباعه، فمن رفض طلبه هاجمه أشد القتال، ولا يترك البشر إلا أن يعتنق الإسلام أو يلقى مصرعه.

وكان الطابعان دافعا أساسيا يدفع القصة إلى الانتقال إلى الأدب الماليزي، ويؤثر على عقول العشب، ويظهر ذلك الأثر جليا حيث تلقب بعض ملوكها بلقب الإسكندر تباركا بهذا الاسم. وأول من تلقب بهذه اللقب من الملوك الملك السلطان مجت إسكندر شاه، الذي حكم البلاد من عام (1414 م) حتى عام (1424 م)، وكان منهم من يعتنق الإسلام وينشره للشعب. ومن هنا تجلى رمز كلمة الإسكندر الذي يتلخص في القوة البطولية والدينية.

ومن ناحية انتشار القصة في ماليزيا نجد أن المجتمع الماليزي تعرف عليها منذ عصر انتشار الإسلام فيها وذلك في القرن الثاني عشر للميلاد على الأقل، وذلك من خلال قصة ذي القرنين التي ورد ذكرها في القرآن الكريم. ولم يعثر على قصته مكتوبة إلا في القرن الخامس عشر الميلادي حيث ورد ذكرها في الفصل الأول من كتاب تاريخ الملايو الذي كان يعد من أقدم ما ألف، كما ذكرت هذه القصة في كتاب تاج السلاطين عام (1604 م)، وفي كتاب بستان السلاطين عام (1638 م)، وذكرها ورندلى (Wrendly) في قائمته عن الأعمال الأدبية الملايوية القديمة قبل عام (1736 م)[3].

ومن ناحية مصادرها يتضح لنا أن نواتها الأصلية مستقاة من المصادر العربية لوجود مواطن الاتفاق بينهما.

والقصة الثانية من القصص البطولية قصة الأمير حمزة البهلوان التي تعد من أحدث السير الملحمية الشعبية التي وصلت إلى قرائها، وطبعت لأول مرة في مصر بمطبعة عبد الحميد أحمد حنفي سنة (1948 م). وكانت الطبعة الثانية سنة

(1962 م).

وترتبط هذه السيرة بالجزيرة العربية نفسها. وتدور أحداثها في بيئة هذه الجزيرة، وتختار أبطالها من أبنائها، وارتبطت شخصية البطل فيها بمعنى الفتوة العربية، وأخذت مُثُلها وقيمها من مُثل وقيم الجزيرة بالدرجة الأولى. وأضيفت إليها المبادئ الإسلامية والخلق الإسلامي، إلا أن الجذور العربية ظلت واضحة في خلق بطلها وسلوكه، بل إنها ما كان يمكن أن يوجد لها أصل إلا بارتباطها بقضايا شبه الجزيرة، وهى قضية العلاقة بين الفرس والعرب.

وتكاملت الصياغة الأولى لها في فترة مبكرة من نشأة النثر القصصي الإسلامي، وذلك في أواخر العصر العباسي الأول وأوائل العصر العباسي الثاني. وازدهرت في بيئة القصاصين الإسلاميين بالاعتماد على الخصائص الأسلوبية والفنية التي قامت على أساسها الملحمة، وعلى موضوعها الذي هو وليد موقف قومي من تيار شعوبي جارف آنذاك[4].

ويتضح من ذلك أن للقصة طابعين بطولي وديني وبهذين الطابعين انتقلت هذه القصة إلى الأدب الماليزي لتناسب الجو السياسي والديني في ذلك الوقت، فمن الناحية السياسية نجد أن أبناء الملايو يضطرون للدفاع ضد المستعمرين، ولأجل ذلك يسهل تسرب القصص البطولي إليهم لتشجيعهم أو لإيقاظ حماستهم.

ومن الناحية الدينية نجد أن الإسلام في عصر التحول، بدأ ينتشر انتشارا واسعا فاضطربت عملية الانتقال من الأثر الهندي إلى الإسلام خاصة في مجال الأدب، ومن هنا تسرب قصص ذو طابع ديني بسهولة إلى الأدب الماليزي، وخاصة القصص الذي اجتمع فيه طابع بطولي وديني للتفوق على الحكايات الهندية، وبعد الانتقال تغير عنوانها إلى حكاية الأمير حمزة، وتصور القصة بطلها بأنه من نسب أشراف مكة وهو عبد المطلب عم النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وكذا تغير بعض شخصياتها وأحداثها حتى أصبحت ملائمة لمتطلبات الشعب الماليزي.

وهى من أقدم ما وصل إلى الأدب الماليزي من القصص العربية الإسلامية، وانتشرت وسادت أوساط الشعب الماليزي، وفي كتاب تاريخ الملايو أن الجنود عندما احترسوا من هجوم المستعمرين سنة (1511 م) طلبوا قراءة هذه القصة عليهم لتشجيعهم ضد المستعمرين[5].

ويرى وينستد (Winsted)[6] أنها مكتوبة في القرن الخامس عشر الميلادي أو أوائل القرن السادس عشر الميلادي بدليل أنها معروفة قبل سنة (1511 م)، كما أنها مذكورة في قائمة المؤلفات الماليزية الأدبية للورينلى سنة (1736 م). ونشأت في أول أمرها شفهية وتداولت بين الناس عبر العصور المختلفة، فلا غرو أن يكون لها عدد غير قليل من المخطوطات منتشرة في المكتبات العالمية المختلفة، وفي سنة (1987 م) أعاد كتابتها بالخط اللاتيني عبد الصمد أحمد، وقام بجمع وتنسيق بين المخطوطات. وقام بطبعها ونشرها مجمع اللغة والأدب بكوالا لمبور ماليزيا.

والثالثة من القصص البطولية العربية سيرة سيف بن ذي يزن البطل الكرار والفارس المغوار صاحب البطش والاقتدار المعروف بالغزوات المشهورة. وهى سيرة شعبية عربية طويلة، تعرض بطولة سيف بن ذي يزن سليل ملوك حمير الذي عاش في الفترة ما بين سنتي (516 – 574 م)، وتصور الصراع بين العرب والأحباش في أواخر العصر الجاهلي، وكيف طردهم سيف بن ذي يزن من الجزيرة العربية بعد أن كانوا قد سيطروا على اليمن، وهى في تسعة عشر جزءا وتتكون من أربعة مجلدات، وبها كثير من الأساطير والعجائب ومغامرات سيف بن ذي يزن في سبيل استقلال بلاده، وتباشر الأحداث القوى الغيبية والخارقة من الجان والأعوان، وما صاحب ذلك من الكنوز والذخائر، فنتيجة ذلك أن تأخذ السيرة مكانة مرموقة في التاريخ القومي العربي. كما تحتل مكانا مرموقا بين السير الشعبية التي حظيت بشهرة ضخمة في مجال التلقي الشعبي.

وتعد واحدة من أشهر وأهم السير التي حملها لجمهور القراء الضمير الأدبي، والتي ظلت تعيش في خيال وقلوب المتلقين من أبناء الشعب العربي في مختلف أنحائه رغم ما حفلت به من أحداث تجاوزت حد المعقول ضاربة في عالم الأسطورة المليء بالغرائب والعجائب، وكانت هذه السمة المميزة لهذه السيرة من أهم أسباب انتشارها بين المتلقين من أبناء الشعب العربي، إذ وجدوا فيها غذاء لا ينضب يغنيهم عما يحسونه في واقعهم من جدب وضيق[7].

وهى ذات صبغة قومية لاستفاضتها في الحروب التي دارت بين الساميين والحاميين أو بين عرب جنوب الجزيرة في اليمن والجنوب العربي ومتاخميهم الأفريقيين في الحبشة والسودان وأفريقيا عامة[8]، بالإضافة إلى رسم صورة للوحدة

العربية متمثلة ببطلها اليمنى الذي حارب من أجل الإسلام حربا دينية ضد عبدة النجوم من الأحباش وتغلب على أعدائه بمساعدة الملك الفارسي كسرى، وقد جعله الوجدان الشعبي يدين بالإسلام وينشر الدين بحد السيف مقتحما معاقل الشرك والشر وهو يقول: لا إله إلا الله إبراهيم خليل الله[9].

ومن أحداث السيرة ما يشير إلى أنها انعكاس روائي لأحداث وقعت فعلا في العصر المملوكي من قصة الصراع بين العرب والصليبيين من خلال الحكم المملوكي إذ إن أحداث السيرة تنبئ عن حرب حقيقية بين الأحباش والعرب يدخل فيها عنصر التعصب الديني. فالأحباش يدافعون عن عبادة النجوم في حين يدافع العرب عن عبادة الله ويحس الأحباش أن انتصار سيف هزيمة لدينهم وقضاء على عبادتهم. فيتصدى له إلى جوار الجيوش كهنة المعابد مثل سقرديوس وسقرديون وهما يمثلان التشبث بزحل النجم المعبود عندهم[10].

ويتضح مما سبق أن السيرة اتسمت بطابعين طابع بطولي وطابع ديني وبهذين الطابعين انتقلت السيرة إلى الأدب الماليزي بمناسبة الأوضاع التي واجهها أبناء الملايو، أولا من ناحية اضطهادهم من المستعمرين وثانيا من ظروف تحول الأديان إلى الإسلام، وقد جمع أبناء الملايو القوى تحت لواء الإسلام لمقاومة المستعمرين ولأجل ذلك ولعوا باستماع القصص الإسلامية البطولية لشحذ حماستهم وشجاعتهم ضد المستعمرين أو الاقتداء بشخصية البطل في الجراءة حتى تمكنوا من طرد المستعمرين.

ومن هنا احتلت القصص الإسلامية البطولية مكانا رفيعا لديهم حتى أصبحت سائدة في أوساط المجتمع، وفي أول عهدها شفهية انتقلت من راو إلى آخر حتى دونت. ثم تغير عنوانها من سيرة الملك سيف بن ذي يزن إلى "حكاية الملك سيف بن ذي الليزان". وفي بعض النسخ تغير عنوانها إلى "حكاية قمرية". ولم يعرف تاريخ وصولها بالضبط لأن الحقائق التاريخية لا تفصح عن ذلك، بالإضافة إلى أنها لم تذكر في قائمة أسماء المؤلفات الملايوية الأدبية القديمة لورندلي سنة 1736 م ويرى بعض المؤرخين أنها وصلت قبل هذا التاريخ، ولكنها لم تذكر في هذه القائمة. ويرى آخر أنها وصلت بعد هذا التاريخ أو قبيل هذا التاريخ، ولذلك لم تدرج في تلك القائمة. وتدل عدة نسخ على أن مؤلفها عربي المولد يجيد اللغتين العربية والماليزية[11].

وبالرغم من طول المصادر العربية التي تصل إلى أربعة مجلدات فإن الحكاية الماليزية جاءت مختصرة متوسطة الحجم، بالكتابة اللاتينية بعد إعادتها من الكتابة الجاوية المرسومة بالحروف العربية. وهى مكونة من تسعة أجزاء قصيرة، ويكتشف من ذلك أن الحكاية الماليزية لم تكتمل أحداثها بالمقارنة إلى السيرة العربية، وربما وقع هذا لأنها انتقلت إلى الأدب الماليزي ناقصة هكذا، أو أنها انتقلت إلى الأدب الماليزي مكتملة ولكن كتابتها لم تكتمل، وعلى الرغم من ذلك يبدو أن نهايتها نهاية طبيعية سعيدة للبطل، إذ تنتهي أحداثها بخروج سيف بن ذي الليزان من مدينة حمراء اليمن بحثا عن زوجته منية النفوس وابنه مصر اللذين هربا عائدين إلى بلاد منية النفوس في جزيرة البنات، واستطاع سيف إعادتهما إلى بلاده بمساعدة عاقصة وعيراض، وعند الوصول احتفل أهل البلاد وفرحوا وغمر هذه البلاد الفرح والسعادة. وتم هذا الحدث في آخر الجزء السادس وهو بداية المجلد الثاني بالمقارنة إلى سيرة الملك سيف بن ذي يزن العربية(12).

التأثير العربي في نصوص القصة الماليزية:

كان للقصة العربية تأثيرها الكبير في نشأة القصة الماليزية، ويتجلى هذا التأثير واضحا في العناصر الأساسية للقصة. وتتمثل هذه العناصر في الإطار العام للقصة، والأحداث الأساسية، والشخصيات، والمهاد المكاني والزماني، والطابع الذي دفع القصة إلى الانتقال.

وفي الإطار العام لقصة ذي القرنين بين الأدبين نجد أنه يدور حول رحلة ذي القرنين في مغارب الأرض ومشارقها في سبيل هداية الناس إلى الإسلام بمصاحبة مساعده الحضر(13). ويتجلى من هنا أن القصة الماليزية تأثرت بالقصة العربية في جميع أحداثها الأساسية. وذلك بتصوير رحلة ذي القرنين إلى مغرب الشمس ومعه الخضر، وهو يطأ الأرض بالجنود يقتل ويسبى، وينقل الناس من أرض إلى أرض.

ومن خلال رحلاته مر بأقوام غرباء، منهم قوم بكم لا ينطقون، وقوم زرق الأعين وقوم آذانهم كبار من أعلى رأس أحدهم إلى ذقنه، وهو عند كل قوم يقتل من كفر ويعفو عمن آمن. ويستمر في رحلته إلى أن يبلغ الأندلس، ثم انتهى إلى عين الشمس فوجدها تغرب في عين حمئة في البحر المحيط(14).

ثم تمضى الرحلة بذي القرنين حتى يبلغ الظلمة فصار ليله ونهاره واحدا.

وعين الشمس تسقط خلفه. ثم سار في واد تزلق فيه الخيل والجمال وهو واد الياقوت. ثم سار إلى الصخرة البيضاء ليرقى عليها فانفضت وارتعدت فرجع عنها فسكتت، ثم دنا منها الخضر فرقى عليها وشرب ماء عين الحياة في رأسها. ثم تتجه رحلته نحو مشارق الأرض، فسار يريد مطلع الشمس، وفي طريقه يحمل الناس على الإيمان، ثم دخل أرض يأجوج ومأجوج وبنى سدا بين الناس وبين يأجوج ومأجوج. وانتهت رحلته إلى أرض الهند وسمرقند، ثم سار يريد تهامه وتوفي في رمل العراق(15).

وبعد الاطلاع على أحداث القصة الماليزية يتحقق لنا أنها تتأثر بالقصة العربية، فلا بد أن تكون شخصيتها كذلك تتأثر بها، فكان بطلها ذي القرنين الذي ورد وصفه في القصة العربية، فهو الملك الحميري وتجبر تجبرا لم يكن في التبابعة متجبر مثله، ولا أعظم سلطانا ولا أشد سطوة وبلغ من العز والجاه ما لم يبلغه أحد من الملوك، فكرس كل قوته في نشر الإيمان به والتصديق له حتى بلغ أطراف الأرض جميعا، واحتل منها كل ما على سطحها، وبسط سيفه في كل أجناسها يدعوهم إلى الإيمان، وقتل من كفر حتى يبلغ مغرب الشمس، ثم يعود ليبلغ مطلع الشمس.

كما تجلى التأثير العربي في اختيار شخصية مساعده، فهو الخضر عليه السلام يسير إلى جواره ويفسره له ما غمض عليه من أمر، ويسهم معه في تحقيق رسالته، ويذلل له كل صعب.

وفي بيئاتها أيضا تأتى من القصة العربية حيث صورت رحلات ذي القرنين في الأرض العربية والأجنبية ممتدة من الأندلس إلى الهند.

وكذا ساهم التأثير العربي من الإطار العام لقصة الأمير حمزة البهلوان في رسم القصة الماليزية، فهو يدور حول الحروب التي دارت بين العرب الساميين والفرس الإيرانيين في عصر ما قبل الإسلام. أو الصراع بين عبدة إله واحد وعبدة النار. وقد قاد العرب الأمير حمزة الذي نشأ في مكة. وذاع صيته إلى أن دعاه كسرى لمساعدته على طرد الأعداء.

وبدأ الصراع بين الملك كسرى وبين حمزة بعد انتصار حمزة على الأعداء وذلك بتدبير بختك، وكذا عندما طلب الملك مهر ابنته وخاض حمزة المغامرات للحصول عليه وعلى الأموال من كل الملوك تحت حكم كسرى. وقاد الفرس الملك

كسرى أنوشروان الذي يعتمد على رأى وزيره الشرير، وهو بختك. وكان سوء تفكيره يؤدى إلى نشوء الخلاف والقتال بين الفريقين. فقد قاتلهم العرب أو قاتل العرب غيرهم بسبب لجوئهم إلى الغير أو استعانتهم بهم. وظل القتال يندلع بين الفريقين حتى نهاية القصة.

وفي شخصية البطل هو حمزة الذي نشأ في مكة من نسب أشراف مكة، وهو الذي يحرك أحداث القصة ويطورها. فقد خرج من مكة لإخضاع الملك النعمان الذي يذل الفرس واستطاع إعادته إلى عبادة الله الواحد وترك الخضوع للفرس وخرج إلى المدائن لإنقاذ الملك كسرى من أعدائه وإعادة مملكته إليه، وتزوج بابنة الملك كسرى بعد أن خاض المعارك للحصول على مهرها ولإقناع الوزير بختك بجمع الأموال من كل الملوك تحت حكم الملك كسرى، وكلما باشر القتال أسر أعداءه وأقنعهم بالإسلام حتى أصبحوا من أتباعه، وقتل من غدره من الأعداء، وخاض المعركة في جبل قاف مع الجان وله زوجات متعددة منهن الجنية أسما برى وأبناؤه وأحفاده كثيرون وهم قواد جنوده وجاءوا إليه في حالة التوتر يباشرون القتال لمساعدته[16].

وهو حريص على تنفيذ الأوامر، كما شرع في تنفيذ أوامر بختك للحصول على مهر ابنة الملك وللحصول على الأموال من الملوك تحت حكم الملك كسرى، ولا يبالي الهلاك الذي قد يتعرض له. وحاد الطباع سريع الغضب إلى درجة الحمق كما طرد زوجته من قصرها وطرد عمر منه. ويبلغ به الفرح مداه إن فرح كما يبلغ به الحزن مداه إن ألمّ به الحزن كما حزن بعد موت زوجته ابنة الملك كسرى.

وفي شخصيات مساعد البطل وأبنائه، هم عمر الذي يباشر شخصية البطل منذ الولادة وهو دليله في تصرفاته وفي حروبه، وكانت بطولته قائمة على التوسل بالمكر والحيل والتنكر واستخدام البنج وضده والأشياء المطلسمة إلى جانب المهارات الفردية، مثل سرعة الجري والشجاعة وسرعة البديهة وسرعة النكتة والطبيعة المرحة ولم يخل من الحمق، وكذا عثر على التشابه في شخصية أبناء البطل اسما وصفة ووظيفة مثل قباط ورستم وبديع الزمان.

وفي الشخصيات التاريخية يمثلها كسرى أنو شروان والملك النعمان، وكان الملك النعمان وسطيا بين العرب والفرس، ويخضع للفرس حتى خرج إليه حمزة وأعاد ثقته نحو العرب، وهو الذي يباشر البطل في مغامراته. وكان الملك أنو

شروان أحد ملوك الفرس في التاريخ وهو شخصية مهمة في القصة، وتدور الأحداث حوله مع البطل وجاء البطل إليه بعد أن استولى أعداؤه على العرش وأعاد الحكم له بعد أن قتلهم، وكان كسرى يسمع ويطيع كلام وزيره بختك الذي خطط لهلاك العرب، ودار القتال بينه وبين العرب بإشراف وزيره بختك بعد أن طلب حمزة الزواج بابنته جزاء على عمله. واستمر القتال إلى نهاية القصة. وله وزير ذو الرأي والعقل وهو بزر جمهور.

وفي الشخصيات النسائية تمثلها ابنة الملك كسرى، وهى بمثابة منطلق الأحداث التي لعبها البطل بعد أن انتصر على خارتين، وقد دفعت هذه الشخصية إلى تطوير أحداث القصة بأن شجعت البطل إلى خوض المغامرات من أجلها وتعقدت الأحداث بموتها فلازم حمزة قبرها وأمر قواد جنوده بالانصراف إلى بلادهم.

وظل التأثير العربي واضحا في شخصيات الحيوان في القصة والصراع بين البطل والحيوان، ويتمثل في الأسد في كلتا القصتين وانفردت القصة الماليزية بديناصور والصراع بينهما، مثل ما حدث لحمزة في طريقه إلى كسرى بأن يقاتل الأسد الذي اعترض طريقه. وكذا الصراع بين الأسد في قصر كسرى، وفي القصة الماليزية بدأ الصراع بين البطل والأسد منذ صغره عندما خرج للصيد، وفي طريقه إلى المدائن يصارع حيوانا أكبر وأقوى من الأسد وهو ديناصور، وظل هذا الصراع بين الحيوان وأبناء البطل وأحفاده مثل الصراع بين بديع الزمان والأسد وبين قاسم والأسد.

كما عثر على التأثير العربي في توالد أحداث القصة بوصول المساعدة في القتال أو بالتجاء الأعداء أو العرب إلى بلاد معينة بعد الهزيمة، وهذه المساعدة من جهة العرب، كما وصلت المساعدة في حالة التوتر أو عند قرب الهزيمة أو بعد الهزيمة، وقد تكون المساعدة من أبناء البطل مثل وصول رستم ووصول بديع الزمان أو من أحفاده مثل وصول قاسم أو من أبناء قواده أو كانت المساعدة من جهة الأعداء، كما طلب بختك المساعدة ممن تحت حكم الملك كسرى أو من قواد اشتهر صيتهم عندما رأى أن الهزيمة تقترب من جنوده أو بلجوئهم إلى بلاد معينة بعد الهزيمة فقد أدى وصول المساعدة أو اللجوء إلى بلاد معينة إلى تطوير أحداث القصة من جديد بعد أن كادت تتعقد.

ويظهر التأثير العربي واضحا في الصراع المحكم التضاد بين الخير المطلق

والشر السالب، ونشأ هذا الصراع من قصر الملك كسرى ومصدره وزيراه أحدهما مصدر الخير وهو بزر جمهور الحكيم، وهو يعبد الله الواحد ويقرأ الكتب القديمة ويرشد الملك إلى طريق الحق ويحب العرب ويسعى دائما إلى مصلحتهم ويرشدهم في تصرفاتهم ويقدم لهم آراءه والدواء للبطل كلما جرح. والآخر مصدر الشر وهو بختك بن قرقيش ويرشد الملك كسرى إلى الوقوع في الهلاك ويحقد على العرب ويسعى دائما إلى هلاكهم ويسبب الخلاف بين الملك والعرب وعندما وافق الملك على زواج ابنته بحمزة اجتمع مع الملك واستطاع إقناع الملك بالعدول عن رأيه وسلم الملك كسرى أمر زواج ابنته له وطلب من حمزة إذلال معقل البهلوان مهرا لها، وكان وراء طلبه هلاك حمزة وبعد أن نجا حمزة من محاولته الأولى شرع في الأخرى ومنها أنه طلب من حمزة جباية الأموال من كل الملوك تحت حكم الملك كسرى، وفي نفس الوقت بعث خطابات لهم يطلب منهم هلاك حمزة. واستمر هذا الصراع بين قوى الخير والشر إلى نهاية القصة.

وظل التأثير العربي واضحا في المهاد المكاني والزماني للقصة، إذ لا يكاد يخرج عن القصة العربية، وتدور معظم الأحداث في الرقعة التي يعرفها الجغرافيون بالشرق الأوسط والأدنى، وفي حوض البحر المتوسط فهي تقع على مسرح مهول شمل سرنديب الهندية في أقصى المشرق وطنجة في أقصى المغرب على ساحل بحر الظلمات وبلاد السودان في أقصى الجنوب وبلاد الظلمة أو الظلمات في أقصى الشمال، والطبيعي أن تدور الأحداث في بعض بلدان هذا المسرح الكبير مثل مكة والحيرة في الجزيرة العربية ومشارقها وحلب ودمشق وبيروت وصيدا وعكا وصور في الشام وقسطنطينية وبلاد فارس ثم مصر والسودان مع عدم مراعاة التناسب بين هذه الأماكن. وأما الزمان الذي يرتبط بالأحداث فهو يشابه الزمان في القصة العربية إذ تدور الأحداث حول الحروب بين الفرس والعرب في أواخر العصر الجاهلي، إلا أن الزمان في القصة الماليزية تجاوز إلى أوائل العصر الإسلامي حيث باشر البطل القتال مع النبي محمد واستشهد في أحد غزواته.

وكذا ظهر التأثير العربي واضحا في تصوير البيئة العربية وعاداتها ومناظرها، حيث تصور القصة الصحراء والتلال والمسافة البعيدة بين الجبال وركوب الفرس والمدينة المحاصرة بالسور والصيد في الوادي والقتال في الساحة الواسعة البعيدة عن المدينة ودق الطبول للقتال وللانفصال وضرب الخيام في مكان

النزول في الساحة وخروج عمر إلى الصحراء والتلال لتطلع الأخبار عن الأعداء.

ولا يقتصر التأثير العربي فيما سبق بل يظهر في الطابع الذي انتقلت به القصة إلى الأدب الماليزي، وهو طابع بطولي وديني يمثله التوحيد. فالطابع البطولي يظهر من خلال القتال بين الفريقين وهذا القتال إما قتال ثنائي إذ يخرج البطل أو أحد قواده إلى الساحة لمقاتلة قائد الأعداء، وينتهي هذا القتال بتغلب أحدهما على الآخر، ومن خلال هذا القتال يظهر مدى قوة البطل أو أحد قواده في تغلبه على أعدائه، وكذا يظهر الطابع البطولي في القتال الجماعي بين الفريقين.

ويظهر الطابع الديني المتمثل في التوحيد من خلال الملحمة التي تدور حول الأمير الذي نشأ في مكة من نسب أشراف مكة يخرج منها يذل القياصرة والأكاسرة، وهو سيد الكلمة البدوية ينشر دين الخليل إبراهيم ويدعو إلى هذا السبيل بالحكمة والموعظة الحسنة وينتصر بسيفه لمبادئه، وكان القتال من أجل هدم الكفر فمن هزمه أو أسره أقنعه بالإيمان بالله الواحد، ومن رفض أكره أو عذب حتى قبل وإلا قتل. وأصبح الأعداء الذين قبلوا الإيمان من أتباعه الكرام.

ومن أظهر التأثير العربي في الحكاية الماليزية أنها تحفل بكثير من الأسطورة، وهذه الأسطورة إما في تداخل الشخصيات الجنية في تطوير أحداث القصة، وإما في الكنوز أو الذخائر التي حصل عليها البطل أو مساعده. فيظهر تداخل الشخصيات الجنية عند ما جاء إلى حمزة الجني من جبل قاف يطلب منه مساعدة على طرد أعدائه، تتعقد الأحداث عندما وقع القتال بين حمزة والجان في جبل قاف، وتتطور بزواج حمزة بأسما برى وإنجابها مولودة وظهور شخصية أسما برى أثناء أحداث القصة تارة واختفائها تارة أخرى حتى نهاية القصة.

كان للقصة العربية – سيرة سيف بن ذي يزن – تأثيرها الكبير في نشأة القصة الملايوية، فتركت أثرها واضحا في صلبها من ناحية الإطار العام والشخصيات والأحداث والمهاد المكاني والزماني والبيئة والعادات والطابع الذي دفعها إلى الانتقال.

ويبدو التأثير العربي ظاهرا في الإطار العام الذي يدور حول الحروب الداهمة بين عرب جنوب الجزيرة في اليمن، والجنوب العربي ومتاخميهم الأفريقيين ذوى البشرة السوداء في الحبشة والسودان وأفريقيا عامة، وكانت العرب تحت قيادة الملك سيف بن ذي يزن في حين الأحباش تحت قيادة الملك سيف أرعد.

كما تطور التأثير العربي إلى رسم الشخصيات، فشخصية البطل هو سيف بن ذي الليزان كما في القصة العربية اسما وصفة ووظيفة إلا تحريفا في اسم أبيه، فهو بطل القصة ومحرك أحداثها، وهو من أم جارية كانت قد قتلت زوجها بالسم قبل ولادة سيف، وبعد الولادة ألقته في الصحراء وأخذت ظبية تغذيه. وسرعان ما يعثر عليه الصياد فيقتاده إلى الملك أفراح وينشأ تحت رعايته ويشب بطلا صنديدا ويلمع اسمه في الحروب الكثيرة. وهو يدير هيكل الأحداث وخاض المغامرات في البحث عن مهر وحلوان الأميرة شامة وخاض المعارك لمقاومة الملك سيف أرعد ملك الحبشة دفاعا عن العرب فوجد التشابه فيما ذكر بين القصتين إلا أن مجرى الأحداث اختلفت في الحكاية الماليزية[17].

والشخصية المساعدة للبطل هو سعد الزنجي الذي ضحى بنفسه مهرا لشامة بعد أن انتصر عليه سيف في المعركة بينهما وخاض المعارك دفاعا عن البطل وباشرها معه أو بنفسه عند تغيبه.

وشخصية الخصم ومساعده، هما الملك سيف أرعد الذي قاومه سيف بن ذي الليزان وتدور وتتطور حوله أحداث الحكاية، وشخصية سقرديون المساعد للملك سيف أرعد الذي اعتمد على ما رآه سقرديون في حكمه.

وفي اختيار شخصية الوزير للملك سيف أرعد وزير خير ووزير شر، وكان الأول بحر قفقان الريف الذي قرأ كتب المتقدمين وعلم علم الأمم الماضين فوجد نبوءة ظهور نبي قرشي يختم به الرسل والأنبياء فآمن به وأسلم وكتم إسلامه، وهو الذي يخطط لمصلحة الملك سيف ذي الليزان وأتباعه والثاني سقرديس الذي اشتهر بغدره وبجانبه سقرديون وهو الذي يخطط الهلاك للملك سيف ذي الليزان وأتباعه.

وفي شخصية ناهد وهى بنت ملك الصين التي اختطفها المارد وأنقذها سيف من قصر المارد، ثم أعاد سيف نظرها وتزوج بها[18]. فهي تؤدى نفس الوظيفة في القصتين إلا أن اسمها تغير وهى ناهد في القصة العربية ونهيضة في الماليزية. واتحاد الوظيفة مع اختلاف مجرى الأحداث كثير ومنها الحكيمة عاقلة حينما ساعدت سيف على الدخول إلى بلادها والحصول على كتاب تاريخ النيل، وكذا حينما قتلت جماعة السحرة فهي تؤدى نفس الوظيفة في القصتين إلا أن مجرى الأحداث في الحكاية الماليزية قد تغير تماما عن الأصل العربي.

وفي رسم شخصية المرأة إذ عمدت الحكاية الماليزية إلى استخدام شخصية

المرأة في تطوير أحداثها، فهي إما شخصية خيرية مساعدة ساعدت البطل على الحصول على ما طلبه مثل شخصية الحكيمة عاقلة التي ساعدت سيفا على الحصول على كتاب تاريخ النيل. وكذا ساعدته على إنقاذه من السحر. وإما شخصية عادية دفعت البطل إلى خوض المغامرات من أجلها مثل شخصية شامة التي بذل سيف أقصى جهوده للحصول على مهرها، وكذا شخصية منية النفوس التي أدت إلى مجاهدة سيف نفسه للحصول عليها وسافر سيف إلى بلدها بعد هروبها لأجل إعادتها إلى قصره. وإما شخصية شريرة دفعت البطل إلى تحمل البلاء والمشقة منذ الولادة مثل شخصية قمرية التي ألقت سيفا في الصحراء مذ كان عمره أربعين يوما. وعندما أصبح شابا حاولت إهلاكه بأن سافرت معه إلى مسافة بعيدة محتالة بتسليمه مخزن أبيه ثم قتلته. ودبرت هلاك سيف بعد ما سرقت اللوح بأن أمرت عيروض بإلقائه في المهالك عدة مرات بقصد هلاكه وهذه الشخصيات تتفق مع ما ورد في الأصل العربي.

وفي استخدام شخصية الحيوان في تطوير أحداثها، فمنها التي قامت بمساعدة البطل مثل الغزالة التي رضعته بعدما تركته أمه في مكان مهجور، ودابة البحر التي ساعدت البطل لمجاوزة البحر، والسرطان الذي استخدمه البطل لعلاج عيني ابنة ملك الصين والطير الذي ألهمه إلى استخدام الورق لعلاج جرحه وكذا الفرس الذي ركبه للانتقال من مكان إلى آخر.

وفي المهاد المكاني والزماني ولا يكاد هذا المهاد الزماني يخرج عما في القصة العربية فهي لا تحدد عصرا واضحا تقع فيه أحداثها، وإنما الأمر حرب تاريخية بين الحبشة والعرب تقوم على أساس ديني مرة، وتقوم على أساس عنصري مرة أخرى وتدور أحداثها بين الجزيرة العربية والحبشة والسودان ومصر في العصر الجاهلي رغم إسناد زعامة الحبشة إلى الملك سيف أرعد الذي عاش في القرن الرابع عشر الميلادي. ويرى بعض الباحثين أن أحداثها تدور في عصر ما قبل الأديان السماوية الثلاثة[19].

وأما المهاد المكاني فتدور أحداثها في الجزيرة العربية ومصر والسودان والحبشة وكذا تدور في الصين حينما وصل الملك سيف إليها بعد أن طفا في البحر والتقى فيها بابنة ملك الصين وعالج مرضها وتزوج بها[20]. وكذا عند ما وصلت قمرية إليها بعد أن هربت من الملك سيف وشكت لملكها من ابنته وتزوج

الملك بها[21].

وقد استعارت القصة الماليزية كثيرا من خواص البيئة العربية وعاداتها ومناظرها لكي تضع في قالبها تلك الأحداث التي تكون القصة، وفي البداية تصور أحوال الملك ذي الليزان ورحلاته إلى أن وصل إلى مكة ثم سار إلى يثرب وعمرها ثم اتجه إلى بعلبك وبعد ذلك إلى الحبشة ومكث فيها وكل هذه الأحداث تصور البيئة العربية.

ومن خواص تصوير البيئة إسراف في تصوير الصحراء بأن ترك سيف في الصحراء حتى جاءت إليه الغزالة ترضعه وعندما طرده معلمه خرج وسار في الصحراء، وكذا خرج سيف إلى الصحراء للبحث عن مكان سعدون الزنجي، وكذا في تصوير البراري والآكام والغبار والمدينة حولها سور متين، وكذا ظهرت العادات العربية في تصوير أحوال الملوك وما وقع في قصورهم وفي تصوير أحوال أهل البلاد والجنود وأحوال الحرب.

وفي الطابع الذي حرصت على تصويره وإظهاره وهو طابع بطولي وديني إذ إن أظهر ما حرص الأدب الماليزي على نقله من الأصل العربي للحكاية بطولة سيف، وإيمانه بالله عز وجل، حيث إنه قد استطاع مجاوزة كل ما حدث له أو ما اعترض سبيله من التحديات والقتال، إما ببطولته أو بالمساعدة من الشخصيات الأخرى الصالحة أو الخارقة، وكذا كلما كان في الهم والغم أو في حالة ضعف تضرع إلى الله وسأله المساعدة حتى جاء نصر الله ومساعدته، وبعدما نجا من البلاء خر ساجدا لله وتعبد له في أوقات فراغه. وكلما انتصر على عدوه دعاه إلى الإسلام حتى أصبح جميع أتباعه مسلمين. وقد بقى الحديث عن سيف وبطولته وعبوديته في الأدب الماليزي حديثا عن البطولة القوية المتينة التي لا مثيل لها، وكذا عن العبودية الصالحة الحقيقية.

وفي الأسطورة لتطوير أحداثها، وعلى سبيل المثال أن يتقابل شخصية البطل مع الشخصيات الغريبة والكائنات الأخرى بل يتعامل مع الحيوان ليساعده في تحقيق هدفه. وكما ساعدت الغزالة شخصية البطل – سيف – وهو رضيع عندما ترك وحيدا في الخلاء فأرضعته وحفظته من الموت، كما ساعده حيوان آخر وهو دابة البحر عندما أراد مجاوزة شاطئ البحر إلى الشاطئ الآخر، كما ألهمه الطائر طرق علاج جرحه البليغ بعدما ضربته أمه بالسيف، وكذا يتعامل مع الشخصيات

الجنية طوال القصة.

وفي تصوير الرحلات الكثيرة والمغامرات المتعددة التي قام بها الملك سيف بن ذي يزن سواء في عالم الجن أو في عالم الإنس بمساعدة شخصية الجن، وفي مجاوزة الأماكن البعيدة في لمح البصر، وكذلك ظهرت الأسطورة في أحداث حروبه بأن باشر القتال أعوانه وفرسانه من الجن أو السحرة وأعداؤه من الجن والسحرة. وفي تصوير مسرحية السحر وانقسام السحرة إلى أنصار سيف وإلى أشياع أعدائه.

بعد الاطلاع على القصص السابقة بين الأدبين ودراستها نستخلص أن القصص البطولية العربية مصدر لنشأة القصص البطولية الماليزية، ولها دور بارز فعال في تطوير الأدب الماليزي، وانتقلت في العصر المبكر منذ القرن الخامس عشر الميلادي على الأقل، وكان طابعها البطولي والديني دافعا قويا دفعها إلى الانتقال، وبعد الانتقال حدث التغير البسيط الذي لا يبعد القصة عن أصلها العربي.

وكانت قصة الإسكندر ذي القرنين مستقاة من قصة ذي القرنين العربية حتى لا تكون تخرج عنها. وقصة الأمير حمزة نشأت من قصة الأمير حمزة البهلوان العربية، وحدث فيها بعض التغيرات التي لا تبعد القصة عن أصلها العربي. وكانت قصة سيف بن ذي الليزان مستخلصة من سيرة سيف بن ذي يزن العربية، وتأتى مختصرة منها.

وظل التأثير العربي يتبقى في القصة الماليزية رغم طول مدة انتقال القصة العربية إلى الأدب الماليزي، ويسود هذا التأثير في الإطار العام للقصة وفي رسم الشخصيات وفي مسار الأحداث وفي وصف البيئات والطابع، كما أن لها بعض التغيرات البسيطة التي لا تبعد القصة عن أصلها العربي.

الهوامش:

1 – انظر، فاروق خورشيد: في الرواية العربية، دار الشروق، القاهرة 1982، ص 120.

2 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة 1989، ص 140.

3 – See R. Q. Winstedt: Malay Works Known, By Wrendy, in 1736 A. D., N° 82, 1920, p. 164.

4 – محمد رجب النجار: البطل في الملاحم الشعبية، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، ص 57.

5 – See W.G. Shellabear: Sejarah Melayu, Fajar Bakti 1995, p. 203.

6 – See R. Q. Winstedt: op. cit., p. 164.

7 – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، روايات الهلال، العدد 176، سنة 1963، ص 7.

8 – انظر، شوقي عبد الحكيم: التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ج 1، ص 291.

9 – انظر، سيرة الملك سيف، المجلد الأول، مكتبة الجمهورية العربية، (د. ت)، ص 70.

10 – انظر، فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، عدد 101، 1964، ص 158.

11 – See Liaw Yock Fang: Sejarah Kesusasteraan Melayu Kelasik, Pustaka Nasional, Singapura 1975, p. 162.

12 – انظر، سيرة سيف بن ذي يزن، ص 73 وما بعدها.

13 – See Husain Khalid: Hikayat Iskandar Zulkarnain, DBP, 1967.

14 – انظر، فاروق خورشيد: الرواية العربية، ص 124.

15 – المصدر نفسه، ص 128.

16 – See A. Samad Ahmad: Hikayat Amir Hamzah, DBP, 1987, p. 1.

17 – See Rosmera: Hikayat Saiful Lizan, Malaysia Publications Ltd., Singapura 1965. p. 1.

18 – انظر، سيرة سيف بن ذي يزن، المجلد الأول، ص 97.

19 – انظر، فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، ص 158.

20 – انظر، سيرة الملك سيف بن ذي يزن، ص 259 وما بعدها.

21 – المرجع نفسه، ص 366.

إنشائية الحضور

د. عبد الحفيظ بورديم
جامعة تلمسان، الجزائر

أضفى الفيلسوف محمد إقبال قيمة إسلامية على مفهوم الحضور، فعاد إلى صفاء المثاني القرآنية التي تعيد للإنسان الفرص المفقودة والطهارة المغتصبة. إن بداية الوعي يتشكل بتأسيس صواب فلسفة الذات التي يصوغ هدفها الرئيسي القرآن حين "يوقظ في نفس الإنسان شعورا أسمى بما بينه وبين الخالق وبين الكون من علاقات متعددة"(1). هذه الرؤيا الشمولية تعيد ترتيب المفاهيم وتصحيحها فلا تنحرف أو تزل إلى سحيق. القرآن، إذن يمنح محمد إقبال تحديد مفهوم الحضور انطلاقا من الوعي بضرورة الدين "ليس أمرا جزئيا، ليس فكرا مجردا فحسب، ولا شعورا مجردا، ولا عملا مجردا؛ بل هو تعبير عن الإنسان كله"(2) الدين حينئذ هو الذي يمنح الإنسان فرصة الإسراء الأرضي والمعراج السماوي، لذلك "يسمو فوق الشعر، فهو يتخطى الفرد إلى الجماعة؛ وفي موقف من الحقيقة الكلية يتعارض مع عجز الإنسان وقصوره، فهو يفسح مطالبه، ويستمسك بأمل لا يقل في شيء عن شهود الحق شهودا مباشرا"(3) وحركة الفكر لا تصبح ممكنة إلا بحضور اللامتناهي حضورا ضمنيا.

فماذا نقصد بتجربة الحضور؟

إنه معرفة تحقق الانسجام بين حركة الوجدان الداخلي وبين حركة المتغيرات الخارجية، فيمتلك منطق الاطمئنان لفك المعادلة الصعبة، معادلة الثابت والمتغير. لأنه ينشئ مركبا بينهما هو الخبرة الانتقائية وتتشكل الخبرة الانتقائية من جماع التراكمات المعرفية التي يكون الوحي أعلاها ثم غيره من الخبرات الفردية والإنسانية. فإذا كان طغيان الثابت على المتغير ينشئ جمودا وإذا كان طغيان المتغير على الثابت ينشئ الضياع فإن توازنها وحده يحقق الحضور المعرفي والشعري.

إنشائية الحضور: تفجر الشعر من قلب الإنسان وعقله، فسما به في مدارج الجمال والكمال حين رأى بالبصيرة ما لم يره غيره بالأبصار. رأى الحياة فأقبل

عليها إقبال الصدي الظمآن، ورأى الموت فهرع إلى ظلمات النفس يباكيها في صمت العويل ونوح الأصيل، ثم رأى ضيق المكان ورعب الزمان فحاول إدراك المطلق اللامتناهي "فبالشعر تتكلم الطبيعة في النفس وتتكلم النفس للحقيقة وتأتي الحقيقة في أظرف أشكالها وأجمل معارضها، أي في البيان الذي تصنعه هذه النفس الملهمة حين تتلقى النور من كل ما حولها وتعكسه في صناعة نورانية متموجة بالألوان في المعاني والكلمات والأنغام"[4] كما يقول الرافعي.

صرخة الشنفرى: ربما لم يستطع طه حسين أن يقنع نفسه بمقولة الانتحال على الرغم من زعمه "أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء"[5] ولعل لامية العرب للشنفرى، يتجلى المعنى الشعري فيها صورة لحياة ملؤها القلق والأرق، وملؤها الرغبة في الاستعلاء وتحقيق التجاوز هي ليست القصيدة المفردة، ولكنها تكاد تكون صوتا للحياة الجاهلية كلها. هي القصيدة التي نعت للإنسان موت المعنى، فموت الإنسان؛ وتمردت على نظام للقيم مغلوط وغير متوازن. إنها القصيدة التي تضعنا "أمام ذات أرهقها المجتمع الإنساني بظلمه وأذاه وبغضه، فإذا هي تخلع انتماءها إلى هذا المجتمع وتؤسس انتماءا جديدا لها إلى المجتمع الحيواني!"[6] حين التفت الباحث رومية إلى معنى الانتماء مركزا دلاليا انبنت عليه التجربة الشعرية والوجودية في اللامية، فقد أصغى لصرخة الشنفرى إصغاء ذكيا[7]:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل
ولي دونكم أهلون سيد عملس
وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديهم ولا الجاني بما جر يخذل

رضي الشنفرى أصعب الطرق لتحقيق حضوره فهو بعد أن رأى الناس وحوشا، ورأى الوحوش أجدر بالمعاشرة، صار الحضور عنده اختيارا يسنده الاغتراب عن الناس والإصغاء للكون. الكون أرحب: ذئابه، ضباعه، نموره، قطاه، أفاعيه، جنه، صحراؤه وليله؛ كلها أهل للشنفرى لا يضيقون به ولا يضيق بهم.

إن البحث عن الحضور هاجس الشعراء، فامرؤ القيس رآه ساعة لهو مع

امرأة في الهودج أو الغدير، وطرفة رآه ثلاثة: شربة كميت وكرا كسيد الغضى وتقصيرا ببهكته، ورآه عنترة سماحة إذا لم يظلم وعفافا عند المغنم وملحمة يسترد بها حريته، ورآه عمرو بن كلثوم انتسابا إلى القبيلة التغلبية فهم المطعمون وهم المهلكون وهم العاصمون وهم العارمون، ورآه حكيم العرب زهير سلما واسعا بمال ومعروف، ورآه آخرون كل بعينه. وكل لم يجاوز الأرض وما ارتقى أحدهم إلى الأسمى.

آية الشعراء: "والشعَرَاءُ يَتبعُهُمْ الغَاوُونَ (224) ألمْ ترَى أنهُمْ في كل وَادٍ يَهيمُونَ (225) وَأنهُمْ يَقولونَ ما لا يَفعلونَ (226) إلا الذينَ آمَنوا وعَمِلوا الصالحاتِ وذكروا اللهَ كثيرًا وَانتصَروا منْ بَعْدِ مَا ظلِمُوا وَسَيَعلمُ الذينَ ظلموا أي مُنقلبٍ يَنقلبُونَ (227)"[8].

هذا بيان الشعر، بل بيان الفن كله. إن الشعر لا يكون إلا أحد اثنين: إنجازا جماليا في دائرة الإيمان، أو إنجازا خارج دائرة الإيمان.

إن يكن غواية وهياما تنفصم عراه الواصلة بين القول والفعل ليصير قولا وحسب، ليصير شعرا للضياع والتيه واللاانتماء. هو ساعتها إعلان عن موت المعنى وموت الإنسان، وإعلان عن الدخول في لحظة العدم.

ولا يكون حضورا إلا إذا أشرقت الكلمة بالمعنى وأشار الدال إلى المدلول، في سعة من خفقة القلب المؤمن ورعشة العقل الذاكر. ولأمر ما كان الشعر في لغة العرب إذا قلبت أصواته صار العرش، والعرش هو لله. فكأن العرش أصل وكأن الشعر فرع؛ بل كأن العرش تنزل من السماء إلى الأرض وكأن الشعر صعود من الأرض إلى السماء. هي نظرية الإلهام والاستلهام يفتح القرآن أعيننا عليها. كل شعر لا يخلو منهما.

وشعر الحضور هو الذي يستلهم معاني الإيمان ليلهمها الوجود فيرقى بالإنسان إلى وحدة الشهود. ولولا هذا البيان الذي أدان الشعراء الثرثارين والمتقلبين والغواة، لظل الشعر العربي يخبط خبط عشواء ولما جاوز حدود واد كقفر العير؛ ولما سكب أمثال ابن عربي أسرار قلوبهم وهي المعلقة بالملأ الأعلى في روائع الكلمات[9]:

وزاحمنـــي عنــد اســتلامي أوانــس
أتـــين إلـــى التطــواف معتجــزات

حسرن عن أنوار الشموس وقلن لي:
تـورع فمـوت الـنفس فـي اللحظـات
ألـم تـدر أن الحسـن يسـلب مـن لـه
عفـــاف فيـــدعى ســـالب الحســـنات
فموعـــدنا بعـــد الطـــواف بزمـــزم
لـدى القبـة الوسـطى لـدى الحجـرات

وتضيق الكلمات عن معانيها – فكلما اتسع المعنى ضاقت العبارة وصدق النفري – ويخبئ ظاهر القصيدة الغزلي باطن الوجد الروحي. فالاستلام هو امتداد اليمين المقدسة ليبايعها الشاعر البيعة الإلهية، والأوانس هي الأرواح الحافة بالعرش تطلب البيعة فهي المزاحمة. هذا مثل والأمثال كثيرة.

نداء الشرق: ضاق القيد الكنسي على الإنسان الغربي. وكان لابد للقيد أن ينكسر، وارتضى الإنسان الجديد لنفسه حياة جديدة لكنها بالفوضى أشبه. وسقط المجموع الإنساني في دروب الاغتراب وأسباب الاكتئاب. لم يمنحهم سلطان العقل سكينة القلب، ولم يمنحهم تحرير المكبوت غير السقوط. حينها تضخمت نزوات الشهوة وتقدمت في مساحات المادة. لكن جذوة القلب كادت تخبو لما غلبت الفاوستية، وارتجف الشاعر الألماني غوته فرقا وخوفا. صار بنو جلدته يبيعون الروح للشيطان، بعد أن زعم نيتشه ميلاد الإنسان الكامل. والتفت غوته إلى الشرق نبع صفاء. فإذا الأعلام يحذون حذوه هولدرلين وهيجو وستاندال وفتزجرالد ونوفاليس، وامتلأ قلب ريلكه بالحكمة حين قال في رسالة محمد[10]:

لمـــا تبـــدى الملـــك الكـــريم الطـــاهر
ذو الملامـح المعروفـة والنـور البـاهر
تبـــدى رائعـــا لـــه خلوتـــه خلـــع
كـــل كبريـــاء وخـــيلاء، وتوســـل
إلـــى "التـــاجر"، وقـــد اضـــطرب
باطنه إثر أسفاره توسل إليه أن يبقى
لـم يكـن قارئـا، وهـاهي ذي كلمـة
كلمـة عظيمـة حتـى علـى حكـيم
لكـــن الملـــك وجهـــه بمهـــاره

إلـى مـا كـان مسـطورا فـي لـوح
ولـم ييـأس، بـل ظـل يـردد
قـائلا اقـرأ! فقـرأ حتـى انحنـى الملـك

إن الشعر نزوع نحو المطلق؛ وليكن هذا المطلق جماليا أو معرفيا. وكل نص شعري هو إحالة إلى رؤيا للوجود ممكنة. وإذا تعددت المذاهب الشعرية فإنما مردها إلى الأصول المعرفية التي تتأسس عليها في فهم المطلق ما هو؟ ومهما يكن من اختلاف الآراء فإن أساس الفن على الإطلاق هو ثورة الخالد في الإنسان على الفاني فيه. ولم يتخلف الشعراء العرب المعاصرون عن محاولة إدراك المطلق، وإن بعدت الشقة ببعضهم واستبانت السبل ببعضهم الآخر. وأن الحضور معرفة تحقق الانسجام بين حركة الوجدان الداخلي وبين حركة المتغيرات الخارجية، فيمتلك منطق الاطمئنان لفك المعادلة الصعبة، معادلة الثابت والمتغير. لأنه ينشئ مركبا (Catalyseur) بينهما هو الخبرة الانتقائية وتتشكل الخبرة الانتقائية من جماع التراكمات المعرفية التي يكون الوحي أعلاها ثم غيره من الخبرات الفردية والقومية والإنسانية.

الهوامش:

1 – محمد إقبال: تحديد التفكير الديني، ترجمة محمود عباس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1955، ص 15.

2 – المصدر نفسه، ص 7.

3 – المصدر نفسه، ص 5.

4 – مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج 3، ص 235.

5 – د. طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط. 4، القاهرة، ص 72.

6 – وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 265.

7 – ينظر، الزمخشري: أعجب العجب في شرح لامية العرب، جامعة حلب، ط. 3، (د. ت).

8 – سورة الشعراء، الآيات 224 – 226.

9 – محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، دار بيروت، بيروت 1981، ص 32.

10 – انظر، عبد الرحمن بدوي: الأدب الألماني في نصف قرن، عالم المعرفة، الكويت 1994، ص 95 – 96.

أدب البرك والبحيرات
البحتري ولامارتين نموذجا

عبد القادر شارف
جامعة مستغانم، الجزائر

إن الشعر الرومانسي في جوهره وروحه مظهر من مظاهر الحركة الإبداعية (Romantisme)[1] التي يحي فيها الشاعر صورته المرسومة بالكلمات، مجددا فيها نفس الإيقاع بأدوات لم نعهدها في تاريخ الأدب العربي من قبل.

ولعل من أروع ما حكاه دارسو الحضارات، ذلك الوصف الذي سجلته كتب الأدب والتاريخ عن وصف شعر الطبيعة بمظهريها الحي والمصنوع خاصة أدب البرك والبحيرات فهو من الموضوعات الجديدة المتأثرة بمظاهر الحضارة والتي يعد ثمرة من ثمراتها ولدتها المدنية وحياة الترف المعهودة عند العرب منذ العصور الساحقة خاصة العباسي منها، وفي هذا المنحى يقول ابن خلدون: "إن الحضارة تفنن في الترف، وإحكام الصنائع المستعملة في وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمباني والفرش والأبنية وسائر عوائد المنزل وأحواله، فكل واحد منها صنائع في استجادته، والتأنق فيه، وهي تتكاثر باختلاف ما تنزع إليه النفوس من الشهوات والملاذ والتنعم بأحوال الترف، وما تتلون به من الموائد"[2].

والبركة كالحوض والجمع البرك قيل: سميت بذلك لإقامة الماء فيها وكل شيء ثبت وأقام فقد برك، والبركة النماء والزيادة والتبريك الدعاء بالبركة ويقال بارك الله لك وفيك وعليك وباركك ومنه قوله تعالى أن بورك من في النار وتبارك الله أي بارك مثل قاتل وتقاتل إلا أن فاعل يتعدى وتفاعل لا يتعدى وتبرك به تيمن به[3].

ولم يقتصر أدب البرك على عصر دون الآخر، وسنختار منه في أدبنا العربي "بركة البحتري" ومن الأدب الفرنسي "بحيرة لامارتين" محاولين إجراء مقارنة بينهما.

بحيرة البحتري:

وهي بركة المتوكل، وهي جزء من قصيدة كان قد مدح فيها الخليفة وقد عني الشاعر بوصف البركة التي كانت في وسط قصره، والأبيات الآتية من قصيدة له

يصف فيها فيقول[4]:

يا من رأى البركة الحسناء رؤيتها
والآنســاتِ إذا لاحــت معانيــه
مـا بـال دجلـة كـالغيرى تنافِسـها
فـي الحسن طور وأطـوار تباهيه
تنصـب فيهـا وفـود المـاءِ معجلـة
كالخيل خارجـة من حبل مجريه
كأنمــا الفضـــة البيضـــاء ســائلة
مـن السبائك، تجـري فـي مجاريـه
إذا علتهـا الصـبا أبدت لهـا حبكـا
مثـل الجواشِـنِ، مصـقول حواشـيه
فحاجـب المسِ أحيـان يضـاحكها
وريـــق الغيـــث أحيـــان يباكيـــه
إذا النجـوم تـراءت فـي جوانبهـا
ليـل حسـبت سـماء ركبـت فيـه
لا يبلـغ السمك المحصـور غايتها
لبعــد مــا بــين قاصـيها ودانيــه
يعمـــن فيهـــا بأوســـاطٍ مجنحـــةٍ
كـالطير تـنقض فـي جـو خوافيـه
محفوفــة بريـــاض لا تـــزال تـــرى
ريـش الطـواويس تحكيـه ويحكيـه
بحسـبها أنهـا فـي فضـل رتبتهـا
تعـــد واحـــدة والبحـــر ثانيـــه

وقصيدة البحتري هذه شاهد على حضارة الأمة العربية وتأثرها بمظاهر المدنية والترف وتدور الفكرة فيها حول وصف البركة في مختلف ظواهرها، فهي عند الشاعر ليس مجرد خضرة أو واد واسع تغمره المياه بل أنها تموج بفعل الحركة، فعرض للماء الذي لم ينظر إلى طعمه وإحساسه به بقدر ما نظر إلى

حركة اندفاعه، فهو عنده وفود متقاطعة مندفعة كالخيل إلى الغابة من كل صوب، وغذا علته الصبا تركت فيه طرائق كأنها الدرع المتموج الحواشي وتطرق إلى الهواء الذي وجده نسيما عليلا يهب من ناحية الشرق يعرف مداعبا الماء تاركا فيه تفويفا وحبكا، وذكر الأسماك التي تخيلها طيورا سابحة تنشر زعانفها كأنها طيور منقضة وتفنن في تبيان عنصر اللمعان بذكره للنجوم التي تتراءى فيها ليلا حتى ليظنها الرائي لصفاء صفحتها سماء قد حفلت بالنجوم ولم يتوقف الشاعر عند الحد من اللمعان بل تناول عناصر أخرى تمثلت في الشمس والفضة الذهب وهو أمر جدير بالاهتمام من قبل شاعر كهذا.

وقد بالغ صاحبنا في وصفه لسعة هذه البركة حتى جعلها أعظم من البحر خلال بيته الثاني فأين هذه البركة التي كانت من السعة وعلو المنزلة حتى تعد أعلى من البحر مكانة وأعظم سعة حيث يكون البحر ثانيها؟

ونص البحتري هذا وثيق الصلة بالبيئة، فهو يعكس مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية والحضارية، ويكشف عما كان يعيش فيه الخلفاء العباسيون من مظاهر الترف والنعمة ويكشف كذلك عن المستوى الفني والحضاري الذي وصل إليه فن العمارة في هذا العصر.

فهذا النص تناول بركة صناعية ولو دققنا النظر في الصور والأخيلة التي أتى بها الشاعر لوجدنا أن خيال البحتري مصنوع، يقوم على الأشكال الحسية معتمدا في ذلك على التشبيه والاستعارة والبديع وذلك في قوله:

- ما بال دجلة كالغيري،
- وفود الماء معجلة كالخيل،
- الفضة البيضاء سالت من السبائك،
- يضاحكها... يباكيها.

فتلك صور حسية اعتمد فيها الشاعر على اللون والصوت والحركة وهي بذلك تجعل القارئ يضطرب بين الوهم والحقيقة، ويذهب بعض النقاد إلى أن مثل هذا الاتجاه الذي يعتمد على طرائق التشبيه وصور الاستعارة في إحداث الخيال هو "خير وسيلة لوصف الطبيعة وصفا أدبيا، لأنه قائم على إدراك جمال الأشياء في ذاتها"[5].

ويمتاز أسلوب البحتري في هذه القصيدة بالوضوح وإشراق الديباجة وحسن

السبك، فقد غلبت عليه الجمل الخبرية التقريرية، إلا مع كلمة (الجواشن) الموجودة في البيت السادس في شطره الثاني فهي ثقيلة مستكرهة وليست من طبع المنطق الذي وصفه الآمدي في قوله: "إن البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام"[6].

وقد اعتمد الشاعر على وزن البسيط في إنشاء قصيدته الذي انبسطت موسيقاه عن مدى الطويل[7]، وعلى قافية الهاء وكما هو معلوم أن الهاء حرف حلقي عميق، يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، وهو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة التعبير عما يكمن في النفس من آهات، ومما زاد في عمق هذا الحرف هو تعلقه بالياء الطويلة في كامل القصيدة مما جعلها قائمة وثابتة في الذهن وهو الأمر الذي جعل كلا من الوزن والقافية يتناسبان وغرض الوصف.

بحيرة لامارتين:

"ألفونس دي لامارتين" من المبدعين القلائل الذين تميزوا بتعدد المواهب، فهو الكاتب والشاعر والخطيب والمناضل ضد الظلم، المنافح عن حريات الفكر والقول والعمل، وتقرير المصير، وكان للشرق نصيب وافر من تفكيره وإبداعه، مما دفع أحد المفكرين العرب للقول: "وجب على الشرق أن يقدس ذكراه، وعلى الشرقيين، أن يحفروا اسمه على صفحات الأذهان والصدور"[8] وقد كان شغوفا بالشرق، فتجول في البلدان الواقعة حول حوض البحر المتوسط، الذي كان يقول عنه: (البحيرة الإنسانية) ويعده موطن المدنيات والثقافات.

ولعل أعمق تجربة أثرت في نفسية الشاعر سيدةٌ تدعى "جولي شارل" وهي المرأة التي نسج حولها قصيدة البحيرة[9] الذائعة الصيت.

كان لامارتين يتنزه على شاطئ بحيرة (بورجيه) فلمح امرأة تحاول الانتحار، وتشرف على الغرق في ماء البحيرة، فسارع بهمة الشباب الأصحاء لإنقاذها، وعندما تسنى له ذلك، عرف اسمها (جولي شارك) المصابة بمرض صدري، حينئذ عزم على تخليدها باسم (ألفيرا).

تعرف لامارتين إليها حينما كانت "جوليا" تحاول وضع حد لحياتها، وقد هدها المرض، ووصل بها إلى مرحلة اليأس والقنوط، فقررت الانتحار، واستعدت له نفسيا، وفي لحظات الغرق، وجدت يدا تنتشلها من الموت، وما إن أبصرت وجه

منقذها حتى تعلقت به، ثم بادلته الحب، فأقسم كلا منهما للآخر معاهدا على الوفاء والإخلاص، وأن يكن حبهما طاهرا نقيا لا مكان فيه لنزوة أو رغبة جسدية، وأن يظل حبا ساميا يرتفع عن رغبة الجسد، ويرتقي إلى مصاف الروح الخالصة إذ نجده يقول في هذه القصيدة(10):

أهكــذا أبــدا تمضـــي أمانينـــا	نطوي الحياة وليل الموت يطوينا
تجـري بنـا سفن الأعمـار مـاخرة	بحـر الوجـود ولا نلقـي مراسـينا
بحيـــرة الحـــب حيـــاك الحـــي	كانـت مياهـك بـالنجوى تحيينـا
قد كنت أرجو ختام العام يجمعنا	واليـوم للـدهر ولا يرجـى تلاقينـا
فجئت أجلس وحدي حيثما أخذت	عنـــي الحبيبـــة آي الحـب تلقينـا

ونجده يخاطب البحيرة كذلك فيقول: "ذات مساء ألا تذكرين – كنا نسبح في زورقنا صامتين – لم نسمع في الأفق البعيد – فوق الموج وتحت السموات – سوى صوت المجدافين يضربان بانتظام – أمواجك الرخيمة – وفجأة رددت نبرات مجهولة من الأرض – أصداء الشاطئ المسحور– فتنبه الموج – وباح صوت الحبيب إلي بهذه الكلمات – أوقف طيرانك أيها الزمان – وأنت أيتها الساعات السعيدة – أوقفي جريانك – دعينا نتذوق ملاذ أجمل أيامنا السريعة – لكن عبثا أطلب بضع لحظات زائدة – الزمان يهرب مني ويولي – وأقول لهذه الليلة – أبطئي – ولسوف يبدد الفجر ظلمة الليل".

وما إن افترقا عن ضفاف البحيرة حتى التقيا من جديد، ثم افترقا وتواعدا على اللقاء في الصيف التالي. لكن (جوليا) لم تستطع الوفاء بوعدها لأن المرض حال دون السفر، إذ ظلت مقيمة بباريس حتى رحيلها الأخير.

أحس لامارتن بألم بالغ عندما وجد حبه يتحطم، فعمل على استرداد إيمانه وهدوء نفسه وطمأنينتها، ومن خلال الألم والرغبة استوحى هذه التأملات التي تبوح بالذكريات والندم اليأس والأمل والزمان الذي ولى، والقلق أمام القدر، والخوف من الموت والتطلع إلى الخلود.

وقد ماتت جوليا واسم لامارتين على شفتيها، لفظته مع أنفاسها الأخيرة، وهي تقبل صليبا صغيرا، أوصت بأن يرسل عقب وفاتها إلى الشاعر الذي أحبته. فكان موضوعا لقصيدة جديدة من قصائده الخالدة. ومن كمال المقارنة بين نص البحتري ونص لامارتين ما يأتي:

– أنشد البحتري شعره تحت تأثير التكسب والرغبة في المدح، ولم يكن اتجاهه نحو الوصف اتجاها أساسيا فقد جاء في ثنايا القصيدة لأنه يتصل بالمدوح وهو الخليفة المتوكل، أما عند لامارتين فإن الوقائع التي ساقها في القصيدة تومئ إلى الظروف والأحداث التي هاجت انفعاله وأثارت عواطفه وجعلته يعاني التجربة، فهو يتجه إلى وصف المشاهد التي صاحبت تجربته وهو الأمر الذي يسلم في أنه لم يتطرق إلى الوصف من البداية وهو ههنا يتشابه مع البحتري.

– اتجه البحتري إلى الوصف الحسي المنتزع من الإعجاب بجمال البركة ليوشي بعظمة ممدوحه فهي عنده واحدة والبحر ثانيها، في الحين تبوأ لنا أن لامارتين عاشق، امتلأ فؤاده بحب "جولي" التي التقى بها على ضفاف البحيرة وعقد الحب بين قلبيهما، ثم لجأ إلى هذا المكان ثانية وحيدا واقفا على أطلال الصخور والماء والأشجار التي شهدت مولد هذا الحب العظيم فثارت ذكرياته مسجلة انفعالاته نحو المحبوبة منطلقة بالمناجاة إلى دائرة المحسوسات الخارجية إلى الكون وإلى هذا القدر الذي لعب بمصيره.

– كان إدراك البحتري موضوعيا فقد تجرد فيه للتصوير الفني المحض والبعيد عن العواطف الذاتية، في حين يتضح أن إدراك لامارتين لمشاهد البحيرة إدراك ذاتي الموحي بمرارة الذكرى وخيبة الأمل.

– يفترق وصف لامارتين عن وصف البحتري في أننا نحس في شعره بعمق العاطفة وسموها وصدقها وهو في هذا الباب يتفق مع الشعراء الرومانسيين التي من أبرز خصالهم العكوف على وصف عذاب النفس وآلام القلب وقلق الروح متخذين في ذلك الطبيعة السند الوحيد للتعبير عن هذه الحالة، ولامارتين في نصه هذا يبلغ ذروة القمة في تصوير عواطفه التي نظمها عندما عاد إلى البحيرة وحيدا ذات مساء بينما كانت حبيبته على فراش الموت.

– جعل البحتري شعره غاية لكسب المال مراعيا في ذلك الجانب الفني فالوصف عنده مقصود لذاته، فقد دقق في تصوير هذه البحيرة، لم لا وهو صاحب صناعة قوية وأنه يحتل مقاما ساميا يستند إلى طبع ذواق محتفظا بجمال اللفظ والديباجة العربية على حد تعبير طه حسين، بينما جعل لامارتين شعره وسيلة يصور بها عاطفته أكثر من تصويره للبحيرة، وهو بهذا المنحى يفوق البحتري بعمق العاطفة ولذع التجربة حتى صدرت تجربته تمور بالألم والانفعال وتتضح بالحسرة والأسى

من قلب جريح يذوب في عبارات تشهد بلوعة عز نظيرها والصف لا عنده مقصود لذاته وللإقناع.

وخاتمة لقولنا إن أدب البرك والبحيرات من الموضوعات الحساسة التي أثرت النص الرومانسي وجعلته يرقى إلى مستوى الحضارة بفضل الصور المختزنة في اللاوعي، والتي يستدعيها الشاعر بما يمليه عليه ضميره وسيل القريحة، حتى غدا هذا الأدب ضربا من الفنون ينمو ويزداد إلى أن يصير نسيجا متماسكا يظهر في شكل زخرفة مرتبطة بهندسة بناءة ناشئة عن صناعة الإنشاء والنظم، وهو الأمر الذي انعكس بصورة إيجابية على شاعرينا البحتري ولامارتين، فلكل واحد منهما شخصيته وعبقريته وظروفه الخاصة، فجاء شعرهما مختلفا بالرغم من تقارب الموضوع، والطريقة والمنهج في التأليف والتأثير بالانفعال والخيال في نفسية المتلقي.

الهوامش:

1 – ينظر جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، 1966، ص 164.

2 – ابن خلدون: المقدمة، تحقيق وافي، لجنة البيان، مصر 1968، ج 1، ص 310.

3 – مختار الصحاح، ج 1، ص 20.

4 – البحتري: الديوان، تحقيق الصيرافي، دار المعارف، ج 4، ص 2416.

5 – محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء 1972، ص 303.

6 – الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج 1، ص 11.

7 – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قرقزان، ج 1، ص 270.

8 – حبيب جاماتي، مجلة الهلال، تموز 1955.

9 – الأبيات من ترجمة نقول فياض.

10 – Lamartine : Premières méditations poétiques, Méditations, p. 10.

صورة الديني في أدب هرمان هسه

عمارة كحلي
جامعة مستغانم، الجزائر

تشغل صورة "الديني" في روايات الروائي الألماني هرمان هسه الأفق المرجعي الذي تمتح منه شخصيات الموضوع أجواءها الفكرية والسردية على حد سواء؛ ذلك أن معالم هذه الصورة مبنية من هذا التواشج الروحي الذي تصنعه فكرة "الاعتقاد" في نفس مستقبلها داخل النص ومدى تمسكه بإنسانيته في سبيل الانتصار على الطبيعة.

فأي صورة "للديني" يرتجيها الروائي تشكيلا فنيا لأفقه السردي؟ وكيف يتحاور "الديني" مع الفن – الجمال؟ وأخيرا، ما هي محصلة التشكيل الفني في تخريج صورة "الديني" إن بصريا أو تركيبا جماليا؟ تلك بعض الأسئلة التي نحاول مطارحتها في هذه الورقة.

من هو هرمان هسه؟

ولد هرمان هسه (Hermann Hesse) عام 1877 في كالف ومات عام 1962 في سويسرا. قضى هسه شبابه في مدينتي كال وبازل، تربى على النزعة التقوية، وكان من المفترض أن يدرس علم اللاهوت، وبعد إقامة دامت لمدة سنة واحدة، هرب من دراسة البروتستانية في باولبرون وعمل في الفترة من 1899 حتى 1903 في تجارة الكتب والتحف القديمة في بازل، منذ عام 1904 أصبح هسه كاتبا حرا في بودنزيه بعد أن ظل يكتب في البداية تحت الاسم المستعار إميل زينكلير. قام برحلات عدة في أوربا والهند، وأصبح عام 1923 مواطنا يحمل الجنسية السويسرية، في عام 1946 حصل على جائزة نوبل في الأدب. ومن أعماله:

تحت العجلة (رواية 1906).

دميان – قصة شباب إميل زنكلير (رواية 1919).

ذئب البراري (رواية 1927).

نرسيس وجولدموند (قصة 1930).

لعبة الكريات الزجاجية (رواية 1943).
رحلة إلى الشرق (رواية 1932).
سد هارتا (رواية 1922).
الحرب والسلام، تأملات عن الحرب والسياسة منذ عام 1914 (مقالات 1946).

قصة "ترسيس وجولد موند":

تجري القصة بدير "مريابوون" (Mariabronn) في ألمانيا القرون الوسطى، حيث يتعهد الراهب "نرسيس" الطفل الموهوب "جولدموند" بتوجيه من أبيه الذي يُعده لحياة الرهبان تكفيرا عن عار أمه. يرتبط "نرسيس" بـ"جولدموند" ويرى فيه مستقبلا مليئا بالحياة خارج جدر الرهبان. وهكذا يسمع "جولدموند" الشاب نداء أمه وينفصل عن الدير، كي يعيش تجربة الطبيعة بكل عنفوان من خلال مغامراته مع النساء وأجواء الصعلكة. ثم لا يلبث أن يكتشف فيه أنامل النحات ويلج دروب الفن الوعرة. غير أنه يظل مذبذبا متصعلكا ولا يفطن إلى عبثية عمره الذي انقضى مجانا إلا حين لا تعبأ به "أغني" (Agnès) لأنه لم يعد يتمتع بنضارة الشباب كما في العهد السالف. وعلى الرغم من عودة "جولدموند" مجددا إلى الدير ثم الفرار منه بعد ذلك؛ فإنه يستمر في طريقه: يكبو جواده وسط النهر ويقع فريسة المرض والألم، لكنه يعرف سكينة الموت بين يدي "نرسيس" حينما يطمئن إلى أن صورة أمه التي افتقدها تقوم بنحته إلى جوارها.

تجليات صورة "الديني":

إن صورة "الديني" غير منفصلة جدليا عن آلام الروح التي تحادث الذات، ولذلك ألفينا هذه الصورة مرتبطة بمستويات حضور هذه المعايشة الروحية وغيابها. فنرسيس، معلم الفلسفة والدرس الإغريقي، هذا الروائي الذي ينفذ إلى أعماق الروح، يظل متمسكا بالقسم الذي قطعه على ذاته أمام الدير بأن يبقى راهبا ومعلما للتلاميذ الذين يتوافدون إلى الدير. ومن ثمة سيشكل قطبا مرجعيا هاما في حياة "جولدموند"، لكونه سيوحي إليه الطريق الذي سيختاره: فرنسيس قد نذر نفسه "لخدمة الروح"[1]. وهو الأمر الذي يجعل من "الديني – الروحي" حاضرا غائبا في بصيرة "جولدموند" الشاب الإنسان الناضج خلال الفترة التي غادر فيها الدير ثم عودته إليه في آخر حياته. لأجل ذلك، سنهتم ببناء صورة "الديني" انطلاقا من تجلياتها في حياة "جولدموند" على وجه الخصوص، باعتباره حاملا لصورة معلمه

في ذات الوقت: وهي صورة لا تعني التماثل بقدر ما تعني اللاتماثل الذي كان دوما فاصلا بين الشخصيتين: يقول "نرسيس" لـ"جولدموند" وهو يحاوره عن هذا الاختلاف:

"إنك فنان، وأنا مفكر. إنك تتوسد فؤاد الأم، أما أنا فأرعى القفر. إنني أستضيء بالشمس، أما أنت فتشع لأجلك النجوم والقمر. إنهن الفتيات اللائي تتسلطن على أحلامك، أما عني فهم تلامذتي..."[2]

الانفصال، السر الخفي:

يبتدئ الانفصال من اللحظة التي يقرر فيها "جولدموند" مغادرة الدير في سبيل الانخراط في الحياة، وهي اللحظة التي يدرك فيها بإيعاز من "نرسيس" أنه قد نسي فترة من حياته ترتبط بأمه. وابتداء من هذه اللحظة التي يعي فيها "جولدموند" ذلك الحضور المشرق لأمه وهو طفل ثم غيابها من البيت بعد هروبها، يتضح له أنه يسير في طريق أمه:

"كانت الحياة الغامضة هنا تتفرسه، عالم الظلمات المغلقة، غابة محفوفة بالأدغال الشائكة، مليئة كلها بالأخطار- بيد أن هذا الغموض، كان غموض الدائرة الصغيرة، الهوة الصغيرة المليئة بالتهديدات في غور عينيه اللامعتين"[3].

كانت صورة أمه الهيولية سره الخفي الذي اكتشفه في جسد كل امرأة عبرها أو أحبها، ولأجل ذلك في كل واحدة منهن كان يكتشف ذاته (إنسانيته المقهورة)، ويكتشف في الوقت ذاته شيئا من أمه فيهن. كانت المرأة عزاءه الأمومي الذي افتقده وكانت أيضا ديرا للجمال الإلهي، ولذلك لم ينفصل الحب – العشق عن بحثه عن الجمال. فالجمال سر إلهي تعيشه الروح، فلم يكن يطلب الجسد، بقدر ما كان يتأمل فيضه فيه (يتأمل عبارات "نرسيس" من هوامش كل امرأة أيضا)؛ وهو في كل مرة يضيف ملامح جديدة للصورة المحفوظة في الذاكرة عن أمه:

"في غضون الأيام المقطوعة على الطرقات، وفي ليالي الهوى، وفي ساعات التمني المتأججة، وفي أوج ساعات الخطر، حيث كانت المنية دانية، يتحول الوجه الأمومي تدريجيا ويغتني، فقد كان أكثر عمقا وتنوعا، إذ لم يكن وجه أمه الخاص، بل إن ملامحه وألوانه قد ألفت شيئا فشيئا صورة للأم التي ليس لها أي خصوصية إطلاقا. وجه حواء، أم البشر جميعا"[4].

وبنمو التفاصيل تكبر تأملات "جولدموند" الشاب الذي غدا فنانا بعد أكثر من

ثلاث سنوات من المراس والتكوين في ورشة المعلم "نيكلاوس" (Niklauss). إنها لحظة التجلي التي يتعانق فيها الألم بالحب والحب بالموت: تأمل الألم الذي تخلفه تجربة الموت في عيني الفنان.

تجربة الموت، تجربة التجلي:

"حينما نخلق الأشكال باعتبارنا فنانين أو نبحث عن قوانين أو نصوغ أفكارا بوصفنا مفكرين، فإننا نقوم بذلك حتى نصل إلى إنقاذ شيء من رقصة الأموات الكبرى، توطيدا لشيء يتجاوز الديمومة بقدر ما يتجاوز ذواتنا"(5).

يتحول التأمل في الموت إلى هاجس يؤرق ضمير "جولدموند"، لاسيما تلك المشاهد التي يصفها السارد عن الطاعون وما انجر عنه من كوارث. غير أن أعظم تلك المشاهد هو ما ورد في أواخر القصة عند احتضار "جولدموند" وهو بين يدي "نرسيس":

"عزيزي، وهو يهمس إليه، لا يمكنني الانتظار حتى الغد. علي أن أستودعك. علي أن أخبرك لكل شيء. أنصت إلي لحظة أخرى. كنت أرغب في أن أُحدثك عن أمي، وأن أخبرك عن أصابعها المشدودة حول قلبي. كانت أعز رغبة منذ سنين وحلمي الأكثر غموضا أن أنجز صورتها؛ كانت أقدس الصور كلها، ولذلك كنت أحملها معي دوما: كانت رؤية خفية من الحب. منذ وقت ليس بالقصير كان يصعب علي التفكير بأنه يمكنني أن أموت من دون أن أكون قد حددت ملامحها، وبدا لي أن حياتي كلها لا طائل من ورائها، واليوم، تتخذ الأشياء مظهرا غريبا، عوض أن تكون يداي هما اللتان تنحتانها وتشكلانها؛ فإنها هي التي تعجبني وتصنعني. لها يدان من حول قلبي تُخلصه وتفرغه. إنها تفتنني وتقودني تجاه الموت فيموت معي حلمي، التمثال الرائع لحواء الأم الكبرى. إني لا أزال أراها وإذا كانت يداي تملكان القوة يمكنني أن أهملها شكلا. ولكنها لا تريد. إنها لا تريدني أن أكشف سرها. إنها تفضل أكثر أن أموت. وإني أموت بلا ندم. وقد كان الأمر يسيرا علي بفضلها"(6).

نلاحظ أن "جولدموند" في اعترافاته الأخيرة، يغدو الموت لديه مصدرا للخلق الفني إذ تتساوى رغبة النحت لصورة أمه في خياله مع موضوع الرغبة الواقع عليها النحت فعليا. فالألم قد زال في حضور هذه الصورة المنحوتة عكسيا: وهو ما يفسر شعرية الألم حين يلبي الشوق المتقد في الداخل. إنه مقام صوفي لأن الحبيب راض

عن محبوبه ما دام قد تجلى إليه، ولكن هذا التجلي شاهد على العيان الذي يشاهده ولا يرضى البوح خارج المشاهدة لأنها هتك للحجاب وللسر الذي ينبغي أن يظل خفيا. وهكذا تغدو صورة الأم معادلا للحب وللموت في الوقت نفسه؛ إذ يترك "جولدموند" "نرسيس" محترفا بهذه العبارة: "ولكن نرسيس كيف تريد أن تموت يوما وأنت لم تعرف لك أما على الإطلاق؟ من دون أم لا يمكن أن تحب، من دون أم لا يمكن أن نموت"[7].

معنى الموت إذن مقترن بالأم ومعنى الحب مقترن بها أيضا. ولذلك نحتاج إلى حب كبير حتى نموت: الفناء عطاء وحتى نفنى ينبغي أن نعطي من ذواتنا الفانية، لما نحت "جولدموند" صورة معلمه؛ فإنه قد فعل ذلك بحب كبير: لقد أفرغ ما فيه من الحب في معلمه وتوحد معه في صنعه وملامحه. أما صورة أمه فظلت مستعصية الحضور حتى أفنته مع ألمه. يقول هيجل: "الحياة تتقدم نحو النفي، مع ما ينطوي عليه من ألم، ولا تغدو إيجابية قياسا إلى ذاتها إلا بتهدئة التعارض وتسكين التناقض"[8]. "لكن لمَ تكون هذه الرغبة المتأججة وهذا النقص عيبا؟ أو ليس منهما يولد كل ما يصنعه الإنسان من جمال وقداسة كي يعيده إلى الله عرفانا بالجميل"[9].

لربما من هنا يمكن قراءة الأبعاد المتخفية من صورة "الديني – الروحي" في قصة هرمان هسه؛ ذلك أن شخصياته تمتح من معين الفن كي ترسم أفقا روحيا من تجليات الجمال الإلهي. وما الكشف الذي تصل إليه من المعاناة وتجربة المعنى إلا من تدفق شعورها الذي يظل موسوما بهذه النفثات الشعرية. يخبرنا "موريس بلانشو" في كتابه "الكتاب القادم" أن هسه "وهو يهيئ نفسه لكتابة رواية؛ فإنه غالبا ما يحاول تسويد الموضوعات بإعطائها تعبيرات شعرية. وينبغي التذكير بأن هسه قد أوضح الكثير من كتبه بعدة رسومات نائية، وفي بعض فترات حياتيه، يكون قد رسم مئات اللوحات، كان الفن التشكيلي لديه نظاما شافيا ووسيلة لاستيعاب ذاته..."[10] من هنا لربما نفهم هذه الطاقة الشعرية التي يحاول أن يتحصن من ورائها السارد كي يمنح لقارئه تركيبا بصريا جميلا لا يخلو من السحر، وهو القائل – في سيرته الذاتية – "إن أكثر المهن قربا إلى قلبي هي أن أكون ساحرا"[11].

الـهوامش:

1 – انظر،

Hermann Hesse : Narcisse et Goldmund, trad. Fernand Delmas, 1948, p. 84.

2 – المصدر نفسه، ص 57.

3 – المصدر نقسه، ص 76.

4 – المصدر نفسه، ص 203.

5 – المصدر نفسه، ص 192– 193.

6 – المصدر نفسه، ص 382.

7 – المصدر نفسه، ص 383.

8 – هيغل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار بيروت ودار الطليعة، ط. 3، 1988، ص 171.

9 – نرسيس وجولدموند، ص 305.

10 – انظر،

Maurice Blanchot : Le livre à venir, Gallimard, Paris 1959, p. 244.

11 – هرمان هسه: السيرة الذاتية، ترجمة محاسن عبد القادر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993، ص 31.

صورة الإسلام في الآداب الغربية

ميلود عبيد منقور
جامعة مستغانم، الجزائر

بات واضحا – منذ زمن بعيد – أن الغرب نظر ولا يزال ينظر إلى الشرق بعين الحذر والتقزز والإهانة، لأن الصراع بين الغرب والشرق صنعه التاريخ وغذته السياسة، فالشعور بالعظمة والتفوق الحضاري قاد الغرب إلى فكرة نمطية شكلت التربة المناسبة لظهور أفكار تركز على التعارض والتصادم بوصف الإسلام تحديا يقتضي ردا وصدا وتدميرا.

ضمن هذا المنحى صور التاريخ العالمي على أنه صراع بين الغرب الديناميكي والمتحرك والمتجدد والمبدع والحر، وبين الشرق الاستبدادي والمتعصب والراكد والمتخلف.

من هنا تنبغي الإشارة إلى حقيقة مفادها أن الغرب لم يتوان لحظة في إهانة مشاعر المسلمين الدينية، ولما يتلكأ قيد أنملة عن الاستفزاز بمعتقداتهم وحياتهم السلوكية. لقد أظهرت التجربة الإنسانية ومآسي الحروب مدى خطورة الأفكار والنظريات القائمة على التفوق الثقافي والعرقي والتاريخي، الأمر الذي أدى إلى تكريس التصادم الذي دام ردحا من الزمان ولا يزال بدءا من العصور الوسطى حتى العصر الحديث، من هنا انطلقت، فكانت لنا وقفات في العصور الوسطى عند المسرح الديني، والملحمة الشهيرة الموسومة "أغنية رولاند" (La chanson de Rolland) والكوميديا الإلهية لدانتي (Dante)، والمسرحية التراجيدية "ماهومي" لفولتير (Voltaire)، وفي خضم هذه الحملة الشرسة التي تتضح بألوان التحامل والأفكار المسبقة والتصورات المشوهة عن الإسلام والمسلمين التي تنم عن مواقف مشحونة بالقوالب الدوغماتية، وجب علينا أن ندعو إلى حوار جاد ومثمر ومتكامل يفضي إلى نظرية الإنسانية "فكل الشعوب جماعة واحدة، ولها أصل واحد". مصداقا لقوله تعالى: "إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم"[1]، حتى يدرك كل إنسان، مهما كان نوعه أو لونه، وأينما كان موقعه، أنه عضو في أسرة عظيمة.

وفي هذا المضمار وجدنا أنفسنا ملزمين بتصحيح الأخطاء التاريخية ورفض مقولة ادعاء احتكار الحقيقة، أو حمل صكوك الجنة، لأن المجتمع غدا سيكون تعدديا أكثر مما هو عليه، ويعيش بقرية صغيرة.

حول هذا الموضوع يقول "هرمان هيتشه" بغية الوصول إلى ثقافة إنسانية من نوع جديد: "التفاهم الجدي والمثمر بين الشرق والغرب مسألة عظيمة... ليس التحويل من أي عقيدة كانت، ولكن الغاية الأساسية تكمن في مزيد من الاكتشافات والاختراعات لصالح الإنسانية، ففي حكمتي الشرق والغرب، لا يرى قوى متعادية ومعسكرين متضادين متصارعين، ولكن قطبين تتحرك بينهما الحياة"[(2)].

هنا تجدر الإشارة إلى التركيز على تكريس جسور التواصل والالتقاء بين الشرق والغرب وتفعيل الرابطة الروحية المشتركة أي الأرومة الإبراهيمية التوحيدية. فالحوار الذي ندعو إليه، ليس تشابها مع الآخر، وليس إلغاء له، بل هو اختلاف وتعدد.

العصور الوسطى:

المسرح الديني: لم تلبث الحروب الصليبية مع تطاولها إلى نهاية القرن الثالث عشر أن تركت طابعها على الفنون وامتدت روحها الدينية إلى الأدب التمثيلي بشكل خاص[(3)]، فظهرت على الأثر التمثيليات المنقولة عن الكتاب المقدس ثم المؤلفة بمعرفة رجال الدين، وأخيرا تناول غير رجال الدين تأليف هذه التمثيليات[(4)].

وكانت هذه العروض تقدم مع القداس في أيام الآحاد، وفي أيام الأعياد الدينية، كما كان المؤلفون يحتفلون بالقديسين بعرض كراماتهم إكراما لهم واحتفاء بهم، ومن ذلك ما جاء عن الاحتفالات بعيد القديس نقولا، لقد روت الأساطير المسيحية عنه الكثير من الكرامات[(5)]، واستجدت بعد انتصار الحملة الصليبية الأولى من وحيها أسطورة جاء في عرضها: "في الليلة الخامسة من شهر ديسمبر كان رجال الكنيسة يستعدون لتقديم عرض الاحتفال، فينقلون تمثال القديس من المحراب قبل دخول الناس لحضور القداس، ويحل مكانه كاهن اتخذ جهد استطاعته هيئة التمثال في وقفته وملبسه وسماته وشارته، وبعد هذا الاستعداد يبدأ القداس، يتوقف الكلام وينفتح باب الكنيسة على مصرعيه، ويدخل منه كاهن يمثل دور الغريب القادم من بعيد، وهو في ثوب عربي، وعلى هامته عمامة محلاة

بالجواهر، يتقدم الأمير العربي إلى محراب القديس نقولا وينحني له مسلما ثم يعطيه كنزا نفيسا يضعه عند قدميه ليحفظه له وديعة عنده، فهو عازم على رحلة طويلة، وما إن انصرف الأمير حتى دخل بعض الكهنة في هيئة لصوص يحملون الكنز ويفرون بالغنيمة، غير أن الأمير العربي يعود بعد هنيهة وقد عاوده القلق والخوف للاطمئنان على الوديعة، فيجدها قد اختفت.

لم يتمالك وكاد أن يصفع التمثال، فإذا به يتحرك ثم يهبط من المحراب وينطلق في أثر اللصوص الذين اختفوا غير بعيد عن الكنيسة، فلما بوغتوا بالتمثال وهو يتقدم نحوه – ولم يكن إلا حجرا حين سرقوا الكنز – أخذ منهم الفزع مأخذه فهرولوا وراء القداس داخل الكنيسة، وردوا الكنز إلى موضعه، فإذا بالعربي مأخوذ بهذه المعجزة، وقد غلبه السرور، فيلقي بنفسه عند قدمي القديس الذي دعاه إلى النصرانية وعبادة الإله الحق على دين المسيح، ففعل على الفور"[6]. وتنتهي هذه التمثيلية على هذا الأمل الذي طالما راود الكنيسة المسيحية في تحويل المسلمين عن دينهم في البلاد التي تمت لهم فيها الغلبة[7]، وتصف المسلم وهو في أعلى هرم السلطة كأنه غر مأخوذ اللب ساذج يسلس القياد للمسيحية بسهولة.

الملحمة:

أغنية رولاند: تعد أنشودة "رولان" من الملاحم التي تدل على أصدق تعبير عن الروح التي سادت أوروبا إزاء المسلمين في العصور الوسطى، فهي تتغنى بالبطولات الخارقة لـ "رولان" ابن أخ "شارلمان" إمبراطور فرنسا، وأوروبا من بعد، أي نهاية القرن الثامن، وهي بطولات تجسدت في موقعه "رونسيفو" عام (778 م) التي دارت رحاها بين مؤخرة جيش "شارلمان" العائد من إسبانيا بعد فشله في الاستيلاء على مدينة "سرقسطة" الإسلامية آنذاك، وبين مجموعة من المسلمين كمنوا لمؤخرة الجيش في القمم الصخرية لجبال "البيرينية"، واستطاعوا التغلب عليها وعلى قائدها "رولاند" (Rolland) الذي رفض أن ينفخ في بوق الاستغاثة، وآثر أن يتولى بنفسه قتال المسلمين[8].

وأباد منهم المئات قبل أن بلفظ أنفاسه الأخيرة مصحوبة بنفخة ضعيفة من بوق الاستغاثة نبهت "شارلمان"، فعاد مسرعا لكي يثأر لابن أخيه ويقضي على من بقي من جيوش المسلمين، فيفتح مدائنهم ويخترق حصونهم[9].

إذا كانت "أنشودة رولان" أكثر قدرة على التعبير عن روح الأمة الفرنسية،

يكفيها دلالة على صدق هذا التصور المتمثل في رأي مؤرخ الأدب الفرنسي "أدموند أوب" (Edmond Aube) الذي يقول في ختام مقدمته لإحدى الطباعات الحديثة للملحمة سنة (1923 م).

"إن الشعوب الثلاثة التي حملت على التوالي شعلة الحضارة وأسلمها كل منها لمن يليه، استطاع كل شعب منها أن يقدم للعالم نموذجا أدبيا للمحارب في شكل بطل ملحمي، فقدمت الهند شخصية "راما" في ملحمتها الشهيرة، وقدم الإغريق شخصية "أخيل" الذي تغنى "هومير" ببطولاته في "الإلياذة" أجمل عمل شعري أنتجته الروح الإنسانية، وأخيرا قدمت فرنسا كنموذج مثالي للفارس المسيحي "رولان" الذي يجسد حب الله وحب الوطن"[(10)].

وعند فحصنا لهذه المقطوعة المنقولة عن المؤرخ الفرنسي "أدموند أوب" تستوقفنا ملاحظتان:

أولا: وصف "رولان" بالمسيحية التي تجسد حب الله.

ثانيا: فرنسا تحمل شعلة الحضارة بعد الهند والإغريق وكأني به – المؤرخ – يتعمد تلفيقا وبهتانا تجاهل الحضارة الإسلامية ودورها الريادي في انتشال أوروبا من عصور الجهل والهمجية.

هذا الرأي يدل بشكل سافر وصريح على الافتراء والزيف وينم عن موقف مشحون بالحقد الدفين، وتكفي الإشارة في هذا المضمار إلى حقائق ثابتة لا يمكن نسيانها أو تجاهلها.

إن الإسلام منح أوروبا معارف جديدة وغرس فيها الحياة الجميلة، والإطلاع المعرفي الأكثر شمولية. كيف يتجاهل الدور الفعال الذي لعبه الإسلام بعناصره الثقافية وتجاربه الروحية في نشوء أوروبا وتطورها، ألم يكن الشرق هو المنبع؟ أضف إلى ذلك تلك المفارقة العجيبة التي تسوغ له وصف الفارس المسيحي "رولان" بحب الله دون غيره من المسلمين. وكأن الذي يدافع عن حوضه ويرفض الولاء لـ"شارلمان" يعبد الشيطان ولا يحب الله.

ومهما يكن من أمر، فإن ملحمة "أغنية رولان" حولت موقعه "رونسوفو" إلى حملة صليبية قبل الأوان، وجعلت "شارلمان" الإمبراطور أبا للمسيحية بتصديه للمسلمين وببنائه الكنيسة "سان ماري لاتيني" في "بيت المقدس"، ولتحقيق هذا الهدف جعلت منه الملحمة شيخا خاض الكثير من المواقع وانتصر في كثير من

الحروب، وحولت شخصية "رولان" إلى فارس مسيحي يقاتل أعداء الله الملحدين[11].

وفي هذا السياق وصفت الملحمة في أبياتها الأولى المسلمين بأنهم كفار يعبدون محمد ولا يحبون الله[12].

الكوميديا الإلهية: يعد "دانتي أليغييري" من أعظم شعراء إيطاليا قاطبة، ومن مشاهير الأدب العالمي عرف بملحمته الرائعة "الكوميديا الإلهية" التي وصف فيها طبقات "الجحيم" والمطهر والفردوس في رحلة خيالية ذهنية، قام بها بقيادة فيرجيليوس وحبيبته "بياتريس"[13].

إن الغرب أدرك منذ العصور الوسطى أهمية الإسلام لذلك اتخذ منه موقفا مزدوجا:

أولا: ضرورة التعلم منه باعتباره الأقوى والأعلم.

ثانيا: محاربته لأنه عقيدة غربية ومعادية[14] في نظرهم ولا مشاحة في الأمر، إذا كان "دانتي" قد أفرد للفيلسوفين: ابن سينا وابن رشد مكانا في اللمبو[15]. واللمبو في الكوميديا الإلهية هي ميناء جهنم أو المدخل إليها، وهي مقر عظماء العالم القديم الذين ماتوا ولم ينالوا التعميد المسيحي[16].

جمع "دانتي" في جحيمه كل الخيرين من غير المسيحيين، فقد وضع نبي الإسلام محمد – صلى الله عليه وسلم – وابن عمه الخليفة الراشدي الرابع علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – في الخندق التاسع من الحلقة الثامنة في الجحيم الذي يضم مثيري الصدمات والانقسامات الدينية والسياسية "الذين يزرعون الفتن فيحصدون الأوزار"[17].

لقد ظهر "محمد" – صلى الله عليه وسلم – فكان، حسب زعمه، السبب في انقسام العالم انقساما جديدا، أما "علي" ففي عهده انقسم الإسلام إلى ثلاثة أجنحة متعادية، ولهذا فهو المذنب – عند دانتي – في تقسيم الإسلام وشق صفوفه، فشبهه بـ"جذع مقطوع الرأس"[18].

يرسم "دانتي" صورة لـ"موميتو" ويعني "محمد"، صلى الله عليه وسلم، تجسد تركيبا سلاليا متصلبا من الشرور، مع من يسميهم "ناشري الفضيحة والفتنة"، وعقابهم المصير الأبدي، عقاب يثير الاشمئزاز[19].

يواصل "دانتي" التجديف والقدح، مستمرا في تفصيل العقوبة الفظيعة، ويشير

أيضا إلى الإمام "علي" – كرم الله وجهه – فيجعله في صف الآثمين الذين يشقهم الشيطان الحارس إلى نصفين[20]، فيكفي "دانتي" تطاولا وغلظة أنه أنزل أشرف شخصية عرفها التاريخ، الرسول، صلى الله عليه وسلم، وأصحابه منزلة المجرمين دون حياء ولا وجل مدفوعا بغريزة الشر والأحقاد[21].

عصر النهضة:

مسرحية "ماهوميت" (Mahomet) "لفولتير": لم يغب الإسلام عن اهتمام النوابغ وإعلام القرن الثامن عشر، وعلى رأسهم "فولتير" الذي اهتم بالحديث عن الرسول – صلى الله عليه وسلم – دون تدقيق ولا تمحيص، معتمدا في تأليفه لهذا العمل التراجيدي على بعض المؤلفات العلمية والأدبية التي راجت في عصره نحو "حياة محمد" لـ"لكونت دي بولينفيلي" و"سيرة محمد" "لجان غرينيه" دون أن يكلف نفسه عناء البحث والتنقيب في الوقائع والأحداث التاريخية الحقيقية في الجزيرة العربية[22].

لقد تمثل "فولتير" الرسول – صلى الله عليه وسلم – نموذج التعصب الديني والطغيان الثيوقراطي الذي يستغل مشاعر الناس لتحقيق مآربه وبلوغ غاياته الشريرة[23]. ويضيف فولتير قائلا إلى أحد أصدقائه "إنني أصور محمدا متعصبا، عنيفا، يجسد خطر التعصب"[24].

وفي "رسالة إلى ملك بروسيا" يصف فولتير شخصية الرسول – صلى الله عليه وسلم – "محمد ليس عندي سوى مراء بيده سلاح"[25].

وهكذا يتضح بجلاء أن "فولتير" لم يكلف نفسه البحث وفهم ظروف نشأة الإسلام وجوهر العقيدة. محمد – صلى الله عليه وسلم – عند "فولتير" هو شخص سلبي يشبه الأمير لـ"ميكيافيل" (Machiavel) في صفاته وأعماله[26]. من هنا نلاحظ أن "الغرب" أو "الآخر" لم يتخلص من المواقف المسبقة الموجهة ضد الإسلام ورجاله.

ولعل المسرحية التي كتبها "فولتير" بعنوان "ماهوميت" ما هي إلا تعبير عن موقف عدائي شعوبي يجهر بالأحقاد، والأنكى في الأمر، أننا نتعجب من رأي "العقاد" الذي حاول أن يجد تبريرا فنيا لـ"فولتير" كونه اصطنع طريقة تعبيرية مغلفة بالرمز للتهجم على رجال الدين في عصره وعلى الكنيسة.

يقول العقاد "لم يشأ "فولتير" أن يهجم على سلطان الدين في الغرب هجمة

صريحة، وكان يهمه عند كتابة تلك المسرحية أن يعلن آراءه ولا يتعرض من جرائها للسخط والحرمان، فاتخذ ذلك الأسلوب المنحرف، ولم يكترث لحقائق التاريخ ولا للأدب في الخطاب، ونسب إلى النبي أمورا كان يريد أن ينسبها إلى الجامدين من رجال الدين"[27].

إلا أن هذا التبرير مهزوز ومرفوض، أو لم يجد " فولتير" سوى الرسول، صلى الله عليه وسلم، ليجعل منه مشجبا أو بوقا يصب فيه جام غضبه وحنقه، المسألة – في رأيي – أبلغ وأكثر شمولية، لأنها تعزز اتجاهه الفكري التحرري المناهض للدين بصفة عامة، وفي هذا السياق يقول "أندري مروا" (André Maurois) عن فولتير: "يشتهر بالفلسفة الدينية أو بالأحرى اللادينية"[28]. ويضيف أيضا "لقد اشتققنا من اسمه مصطلح "الفولتيرانية" الذي تعرفه القواميس بالزندقة أي السلوك الساخر والاستهتار بالديانات"[29].

في الختام نخلص إلى جملة من النتائج المهمة نذكر منها:

– أن الغرب ابتداء من العصور الوسطى حتى عصر النهضة اتخذ من الإسلام موقفا مناوئا وعدائيا ينضح بالكراهية وينطق بالشعوبية.

– الأدب بمختلف أجناسه كان مطية اتخذها الغرب للدفاع عن مسيحيتهم ونشر تصورات غريبة خطيرة في منتهى الخيالية المرضية والتوهم عن الإسلام.

– الهدف من التجديف هو غرس في الوعي الغربي طائفة من الادعاءات والأضاليل كوصف "محمد" – صلى الله عليه وسلم – بالسحر والخداع والشهوانية، وأنه معاد للمسيح أو أنه الشيطان ذاته ونبي مزيف.

– تصوير الإسلام على أنه لون من الهرطقة.

– تحويل المسلمين وتنصيرهم ومن ثم القضاء على الإسلام فالهوية.

فالصورة التي رسمها الغرب للعرب والمسلمين سلبية تنم عن موقف مشحون بالكراهية والأحقاد وتكشف حقيقة الآخر.

الهوامش:

1 – سورة الحجرات، الآية 13.

2 – أليكسي جورافسكي: الإسلام والمسيحية، تر. د. خلف محمود الجراد، عالم المعرفة 215، الكويت، ص 24 – 25.

3 – عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة المصرية العامة

للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، ص 95 - 100.
4 – نفسه.
5 – نفسه.
6 – نفسه.
7 – نفسه.
8 - د. أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن وتحليلها في الأدب العربي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة 2002، ص 119 - 130.
9 – نفسه.
10 – نفسه.
11 – نفسه.
12 – نفسه.
13 - الإسلام والمسيحية، ص 67 - 68.
14 – نفسه.
15 – نفسه.
16 – نفسه.
17 – نفسه.
18 – نفسه.
19 – نفسه.
20 – نفسه.
21 - دانتي أليغيري: الكوميديا الإلهية، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف، 100 - 101.
22 – نفسه.
23 – نفسه.
24 – نفسه.
25 – نفسه.
26 – نفسه.
27 - محمود عباس العقاد: الإسلام دعوة عالمية، ص 27.
28 - André Maurois : Les pages immortelles de Voltaire, Ed. Corrêa, Paris, p. 17.
29 - Ibid.

نبذة عن مسيرة الاستشراق

إبراهيم مناد
جامعة مستغانم، الجزائر

إن حركة الاستشراق قديمة جدا، إذ إن قيامها يعود إلى (1245 م) حين تقرر تدريس اللغات الشرقية من طرف مجمع الكنيسة بفيينا، وهذا لا يعني أنها وصلت إلى رقيها، بل كان بدؤها الفعلي في أواخر القرن التاسع عشر على إثر الاستعمار الذي حل بالبلاد العربية والإسلامية عامة، وبذلك فتح العديد من المؤسسات والمراكز والمعاهد لدراسة اللغات والثقافات والعادات الشرقية بأصنافها المختلفة، ليتمخض عنها انعقاد أول مؤتمر استشراقي بباريس عام (1873 م)[(1)].

والاستشراق في حقيقته الأولى كان ذا اتجاه ديني من أجل محاربة العقيدة الإسلامية، إلا أن عظمة هذا الدين وحضارته الراقية العريقة جعلت من بعض مفكري أوربا وعلمائها - خاصة فيما يتعلق بالأندلس وصقلية - يدعون للنهل من هذه الحضارة، فنتج عن ذلك رحلات عديدة من القاصدين لطلب الحصول على هذه الثقافة.

وكل هذا كان وراءه أهداف جليلة لا يحق لنا إغفالها في هذا المقام والمقال على حد سواء، ومن بينها: القيام بدراسات عن الحضارات القديمة في بلاد الشرق، وهي دراسات أنثروبولوجية ومقارنة عمت جميع ما يتصل بالفرد العربي والإسلامي، إلى جانب محاولة الحصول - ما أمكن - على المخطوطات العربية التي يمكن أن تحوي معارف خاصة، وبالتالي تمكن من استغلالها والاستفادة منها، وذلك ما تأتى لهم؛ إذ نسمع عن كم هائل من المخطوطات في مختلف مجالات المعرفة هي حبيسة للعديد من المكتبات العالمية، أضف إلى ذلك نشر العديد من الكتب التراثية الذي سنمثل له فيما بعد، ثم بعد ذلك تنظيم مؤتمرات عالمية خاصة عن الاستشراق ونتائجه وإعادة بعثه من جديد حتى يحيط بجميع القضايا التي تخص العالم الشرقي.

وحري بنا أن نشير ههنا إلى بعض الأهداف الأخرى منها ما يتعلق بالجانب الديني والسياسي والاقتصادي كـ: دعم الاستعمار الأوربي والغربي عامة من أجل

استنزاف الثروات والخيرات التي تمتلكها هذه الشعوب، وكذا التوسيع من الحركة التجارية بين القطبين الشرقي والغربي، ولا ننسى أيضا الحركة التنصيرية المتمثل في التبشير بالمسيحية لسلخ المقومات العقائدية الإسلامية الراسخة في أذهان الأفراد وقلوبهم، إلى جانب النظرة العنصرية المتمثلة في الإحساس بالتفوق الحضاري للغربيين، والسعي بكل جد إلى التعبير عن انحطاط السلالة الشرقية، وغض الطرف عما أنتجته الحضارة العربية الإسلامية من إنجازات خاصة العلمية والفكرية منها.

وفي أثناء هذه الفترة المبكرة من الاستشراق كان هناك اتجاهان مختلفان[2] فيما يتعلق بالأهداف والمواقف إزاء الإسلام وحضارته: كان الأول اتجاها لاهوتيا متطرفا في جدله العقيم، ناظرا إلى الإسلام من خلال ضباب كثيف من الخرافات والأساطير الشعبية، في حين يمكن أن نقول عن الثاني أنه كان أقرب إلى الموضوعية مقارنة بسابقه، ويتجلى ذلك في نظرته إلى الإسلام بوصفه مهد العلوم الطبيعية والطب والفلسفة.

ويرى بعض الدارسين المحدثين أن اتساع رقعة الدولة العثمانية وروابطها الاقتصادية والسياسية الممتدة مع مجموعة كبيرة من الدول الأوربية والغربية، كان عاملا كبيرا في دفع حركة الدراسات الاستشراقية آنذاك مع كل ما حملته هذه الحركة من آثار إيجابية أو سلبية، ليتواصل الاهتمام بلغات العالم الإسلامي والعربي ولهجاته، وحتى الرهبان كانوا من المهتمين بدراسة اللغة العربية، ليعينوا أقوامهم على الشعوب العربية والإسلامية ليتمكنوا منهم في جميع مجالات الحياة الدينية، والفكرية، والسياسية، والثقافية، والاقتصادية، والاجتماعية، وحتى النفسية.

والذي لم يدع الاستشراق يثمر نظرات موضوعية، هو ارتباطه بالكنيسة ورجال الدين، ولم يتأتى ذلك إلا منذ نهاية القرن السابع عشر، حين مالت بعض الدراسات إلى الموضوعية والعلمية المحايدة للإسلام لا الطاعنة فيه، حتى إن كتاب "الديانة المحمدية" للمستشرق الهولندي "هادريان ريلاند" أدرجته الكنيسة الكاثوليكية في قائمة الكتب المحرمة، ويمنع منعا باتا تداوله لما فيه من الموضوعية والصحة، وذلك خوفا من دخول أفراد كثيرين في الإسلام. وهذه الصفة العلمية للاستشراق كانت نتيجة انفصام الهوة بينه وبين الكنيسة، وخاصة في القرن التاسع عشر.

ويرى أحد الباحثين[3] أنه إذا كان الاستشراق قد مثل في رأيه الخطوة الأولى

نحو توجه الغرب إلى رؤوس العرب والمسلمين، – وهي الخطوة الأولى التي مهدت إلى ما نواجهه الآن من غزو ثقافي – فإنه يجب التأكيد على نقطتين أساسيتين هما: – إن بعض من أتيح لهم من أبناء العرب والمسلمين أن يكونوا في الصف الأول من الساحة الفكرية والثقافية، تقع عليهم مسؤولية كبيرة في تشويه جوانب كثيرة من الفكر والثقافة الإسلامية – وذلك بحكم تتلمذهم غير المباشر– على أيدي المستشرقين وتأثرهم بكتاباتهم والأمثلة على ذلك كثيرة. – لا يمكن الجزم بأن كل الفكر الاستشراقي كان سلبيا، فقد قام بعضهم – وهم قلة – بإسهامات جليلة في التعريف بالدين الإسلامي والمسلمين مما كان له أكبر الأثر في عالمية الدعوة بين مختلف شعوب الأرض. ولكن ما يدعو للأسف أن بعض المستشرقين قد استغل الوضع لخدمة أهداف الغرب وإيديولوجيته تحت شعار "الاستشراق".

أشهر المستشرقين في شتى الميادين ومؤلفاتهم ومظاهر تأثرهم: مما لا شك فيه، أي احتكاك بين ثقافتين أو أمتين سيؤدي حتما إلى تأثير وتأثر، وتتفاوت فيه درجات ذلك من واحد إلى آخر. فكذلك شأن المستشرقين الوافدين لدراسة الآداب الشرقية، رغم تحرزهم مما يتصل بهذه الأمة العربية والإسلامية خاصة من حيث جوانبها الدينية والفكرية والثقافية.

فالبحوث والدراسات والكتب تشير إلى مجموعة كبيرة من المستشرقين من مختلف المشارب والجنسيات، انكبوا نحو دراسة التراث العربي والإسلامي، وبذلك يمكننا القول إننا صادقون إذا ما حكمنا بتأثر نسبة كبيرة منهم بالأدب العربي وتراثه الإسلامي، وذلك من خلال عرض مجموعة كافية منهم وما درسوه: توماس أربانيوس الهولندي، نشر العمل لعبد القاهر الجرجاني بروما (1617 م). سلفستر دي ساسي الفرنسي (ت 1838 م)، نشر كليلة ودمنة، وألفية ابن مالك، وصف مصر لعبد القادر البغدادي، وترجم بعض الكتب العربية إلى الفرنسية. فريتس كرنكوف الألماني البريطاني (ت 1953 م)، الذي حقق الأصمعيات، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، وجمهرة اللغة لابن دريد. ليفي بروفنسال الفرنسي (ت 1956 م) محقق الروض المعطار للحميري، وجمهرة أنساب العرب لابن حزم، وتاريخ قضاة الأندلس للنباهي[4].

كترمير الفرنسي تلميذ دي ساسي (ت 1857 م)، نشر مقدمة ابن خلدون، ومنتخبات من أمثال الميداني. فرابتاج الألماني (ت 1861 م)، الذي نشر حماسة

أبي تمام، وأمثال الميداني. روبنهارت دوزى الهولندي (ت 1883 م)، الذي وضع معجما عربيا يعد ذيلا للمعاجم العربية، إذ جمع فيه من الألفاظ العربية ما لم يرد فيها. نولدكه الألماني (ت 1931 م)، ألف تاريخ العرب والفرس في عهد الساسانيين، وتاريخ القرآن، وحقق تاريخ الطبري، وديوان عروة بن الورد.

جلتزير، وله مؤلفات عن الإسلام واللغة العربية بالألمانية منها: تاريخ التشريع الإسلامي، وبحث في الحديث النبوي الشريف، وبحث في آداب المناظرة والبحث عن الشيعة. كارل بروكلمان ورجيس بلاشير لكليهما تاريخ الأدب العربي... جان كانتينو، دروس في علم الأصوات العربية، ترجمة د. صالح القرمادي.

برجستراشر، الإيضاح في الوقف والابتداء لأبي بكر بن الأنباري، ومعاني القرآن للفراء، وطبقات القراء لابن الجزري، التصريف الملوكي لابن جني. و"أنا ماري شيمل" المستشرقة الألمانية التي أنصفت الإسلام، لها من المؤلفات: مختارات من مقدمة ابن خلدون بالألمانية (1951 م)، وباكستان قصر ذو ألف باب بالألمانية (1955 م)، والأبعاد الروحية في الإسلام (1975 م)، والملك لك بالألمانية (1978 م) يشمل مختارات من الأدعية الإسلامية المأثورة، والإسلام في شبه القارة الهندية الباكستانية بالإنجليزية (1980 م)، ومحمد رسول الله بالألمانية (1981 م). وغير هؤلاء كثيرون من أمثال بارث، وشوارز، ومرغوليت، وأوبتنشيني، وهنري فليش.

الاستشراق في العصر الراهن:

منذ بداية الاستشراق أولى الغرب عناية خاصة للتراث العربي الإسلامي، حتى وصل إلى ما هو عليه الآن، ولكنه لم يعن بالأدب العربي الحديث – بصفة خاصة – عناية كافية رغم ما صدر من المستشرق جاك بيرك الفرنسي سنة (1956 م) الذي حث فيه المستشرقين على عقد صلات وثيقة بالشرق ولغاته ليتمكنوا من فهم التيارات الجديدة في بلاد الشرق[(5)].

وربما يرجع ذلك إلى عدة أسباب منها: العناية الكبيرة بالتراث القديم لفهم حضارة العرب من أساسها ومنبتها، وترديد العرب لبعض نظريات الغربيين في الأدب، وفي ذلك يقول عاصم حمدان: "إن نقطة الضعف التي يجدها الغرب في أدبنا، هي ترديدنا لبعض نظرياته في الأدب بعد لفظه لها بعشرات السنين ثم هو

ترديد لا استيعاب ولا تمثل فيه... قدم المستشرقون النصيحة للأدباء العرب بأن يكون شعرهم عربيا خالصا، لأنه إنما يأخذ مكانته بين الآداب العالمية بتفرده وأصالته"(6).

ومن الأسباب الأخرى التي أجهضت اهتمام المستشرقين وعنايتهم بالأدب العربي الحديث في نظرنا ما عبر عنه سمايلوفيتش(7)، وهو: حداثة البحوث في هذا المجال. عدم تبلور الأبحاث الاستشراقية فكريا ومنهجيا. تركيز الغرب على الاهتمام فقط بالمجالات الدينية العقيدية والسياسية والاقتصادية. انعدام مؤسسة تهتم بالاتجاهات الحديثة التي توجه البحوث في العالمين العربي والإسلامي. وغيرها، لكن هذه الأسباب لم نصبح صالحة في حاضرنا على الأقل فيما يتعلق بالعشرين سنة الأخيرة.

ورغم كل ذلك، لا بد أن ننصف الاستشراق في أنه أعطى دفعا قويا للتراث العربي بإحيائه، إذ يرى محمد عبد المنعم خفاجي(8) "أن الاستشراق أفاد الثقافة العربية فوائد عديدة منها: نشر الثقافة العربية في أوربا، وترجمة كثير من كتب التراث العربي إلى اللغات الأخرى، وكذا تصحيح فكرة الشعوب الأوربية عن العرب والإسلام، وكذلك نشر كثير من كتب التراث نشرا علميا، أضف إلى ذلك كتابة العديد من المؤلفات النفيسة عن الحضارة العربية والإسلامية، ويمكن زيادة الاستفادة من بعض العلماء المستشرقين في كثير من الميادين الثقافية في البلاد العربية".

وفي الأخير ودونما إطالة نورد مجموعة من الأعمال(9) تتمثل في ندوات ومؤتمرات ومحاضرات وكتب استشراقية حول دراسة الأدب العربي الحديث: مؤتمر الأصالة والحداثة في اللغة والأدب العربي، جامعة أكستر بقسم الدراسات الإسلامية الذي أسسه محمد عبد الحي شعبان والذي عقد المؤتمر بمناسبة مرور عامين على وفاته، وخصص للشعر التقليدي الحديث والشعر العامي والتأثير الغربي في الأدب العربي. ندوة عن الأدب العربي بعنوان فهم العالم العربي من خلال الأدب، مركز الدراسات العربي المعاصرة، جامعة جورج تاون واشنطن (1995 م). مؤتمر العقل والأخلاق والمناهج في الشرق الأوسط وشمال إفريقية، بودابست المجر من 18 إلى 22 سبتمبر 1995. المؤتمر الدولي الرابع للآداب المقارنة، القاهرة ديسمبر 1996. المؤتمر العالمي الخامس والثلاثون للدراسات الآسيوية والشمال إفريقية،

بودابست المجر من 7 إلى 12 جويلية 1997.

ومن بين الدراسات الحديثة نجد كلا من: الموضوع والشكل في أعمال توفيق الحكيم، أكسفورد (1970 م). دراسة لسانية للغة الشعر الحديث، جامعة لندن (1971 م). دراسة نقدية لموضوعات شعر الرصافي، الدباغ، جامعة جلاسجو (1977 م). ظهور وتطور القصة القصيرة المصرية (1881 م – 1970 م)، عبد الدايم، جامعة لندن (1979 م). النساء العربيات الروائيات، جوزيف زيدان.

نرجو مستقبلا أن يكشف النقاب بصفة شاملة ومستوفية للعلمية المرجوة من الدراسات الاستشراقة الحديثة خاصة فيما يتعلق باللغة والأدب العربيين.

الهوامش:

1 – قاسم السامرائي: الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية، 1403 هـ، ص 68.

2 – محمود حمدي زقزوق: الأزمنة التي نشط فيها الاستشراق، مجلة المنهل، العدد 471، أبريل 1989، ص 203. وينظر، نجيب العقيقي: المستشرقون، دار المعارف، القاهرة 1981.

3 – ساعد خضر الحارثي: الاستشراق...، مجلة المنهل، ص 195.

4 – محمد عبد المنعم خفاجي: حركة الاستشراق، مجلة المنهل، ص 199.

5 – حمدان عاصم: لماذا ومتى يهتم الأوربيون بتراثنا، صحيفة المدينة المنورة، 22-11-1989، ص 45 – 71.

6 – أحمد سمايلوفتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة 1998، ص 56 – 78.

7 – محمد عبد المنعم خفاجي: المصدر السابق، ص 199.

8 – الأدب العربي الحديث في الكتابات الاستشراقية.

9 – أحمد سمايلوفتش: المصدر السابق، ص 80 – 95.

ترجمة تفسير القرآن الكريم بين الإجازة والامتناع

د. عبد القادر سلاّمي
جامعة تلمسان، الجزائر

ارتبط مصطلح الترجمة عموما بمعنيين لغويين، الأول: سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته، والثاني: تفسير الكلام، أو شرحه، أو نقله من لغة إلى أخرى جاء في لسان العرب "والترجمان والترجمان: المفسر، وقد ترجم كلامه إذا فسره بلسان آخر ومنه الترجمان والجمع التراجم"[1]. وجاء في القاموس المحيط "الترجمان: وهو المفسر للسان. وقد ترجمه وترجم عنه، والفعل يدل على أصالة الفاء"[2]. وجاء في المعجم الوسيط "ترجم الكلام: بينه ووضحه. وترجم كلام غيره وعنه، نقله من لغة إلى أخرى. وترجم لفلان: ذكر ترجمته، والترجمان: المترجم وجمعه تراجم، وتراجمة، وترجمة فلان: سيرته وحياته، وجمعها تراجم (مولدة)"[3] وورد في الصحاح" يقال: ترجمان ولك أن تضم التاء لضمة الجيم، فتقول ترجمان"[4].

والجدير بالذكر أن ابن النديم (ت 438 هـ)، استخدم كلمة الترجمة للدلالة على نقل الكلام من لغة إلى أخرى. فابن المقفع (ت 142 هـ) عنده "أحد النقلة من الفارسي إلى العربي"[5]. أما بخصوص البنية الصرفية للفعل (ترجم) فيرى بعض دارسي اللغات الشرقية أن أصلها (رجم) الوارد في العربية والآرامية، وأن التاء الزائدة وسبب زيادتها يحتاج إلى بحث لغوي في تاريخ الكلمة[6]، وعلى عكس ما أورده صاحب القاموس المحيط من أن الفعل يدل على أصالة التاء.

ويؤكد هؤلاء الدارسين ندرة وجود لفظي (ترجم) و(ترجمة) المتعارف عليهما حديثا في النصوص العربية القديمة. ولعل ما دعاهم إلى مثل هذا الحكم، هو أن المعاجم العربية لا تقدم تأريخا عاما، أو مفصلا لتطور معاني تلك الكلمات، ودلالاته على غرار بعض المعاجم الأجنبية[7]، يضاف إلى ذلك أن كلمة (ترجمة) في اللغات الشرقية القديمة الموجودة بالمنطقة العربية كالسريانية والآرامية والعبرية والحبشة تعني: (تفسير الكلام)[8].

ومهما يكن من أمر، فإن ما ذهب إليه هؤلاء الباحثون من أن وجود كلمة (ترجمة) بالمعنى المتعارف عليه حديثا، هو النقل من لغة إلى أخرى نادر في

النصوص العربية القديمة، لا يستند إلى دليل علمي، فالمصطلح أصيل في العربية وما يدل على أصالته أن العرب استعاروه لقبا للأفراد[9]. كان المصطلح عنوانا لبعض مؤلفاتهم. فابن النديم يذكر لأبي عبد الله المفجع البصري (ت 320 هـ) كتابا عنوانه (الترجمان في معاني الشعر)[10]، وهو من الكتب المفقودة. كما وردت كلمة (الترجمان) في الشعر العربي القديم مرات عديدة. قال الراجز نقادة الأسدي[11]:

فهن بلغطن بـه إلغاطـا   كالترجمان لقي الأنباطا

وقال عوف بن معلم الخزاعي[12]:

إن الثمـــانين وبلغتهـــا قـــد   أحوجت سمعي إلى ترجمان

كما وردت كلمة (المترجم) في قول المتنبي[13]:

إذكار مثلك ترك إذكاري له   إذ لا تريد لما أريد مترجما

فأذكرته بمنزلة ذكرته والمترجم المعبر عن الشيء المترجم مثل الترجمان[14].

وبعد هذا فليس لنا إلا أن نقر بأصالة الفعل (ترجم)، وبالأسماء والصفات (ترجمان) و(مترجم) و(ترجمة) في اللغة العربية أصالتها في اللغات السامية، مبرزين مدى التقارب الحاصل بين معانيها، وعنايتها بنقل الكلام من لغة إلى أخرى، على اعتبار أنها مثلت فعلا حضاريا أصيلا في التراث العربي القديم، وما ندرة دوران الكلمة في لغة العرب، كما يدعي بعض المستشرقين لا يقوم دليلا على أن العرب مارسوا الظاهرة لمسميات ابتدعوها، الأمر الذي لا يعدم الترجمة على تأخرها كمصطلح في شيء.

معاني الترجمة في حاضر اللغة:

يتفق المنظرون والكتاب المترجمون على أن الترجمة: "نقل من لغة إلى أخرى" وللترجمة بهذا المعنى معنيان آخران مختلفان[15]:

الأول: "الترجمة نتيجة لعملية محددة"، وتطلق في هذه الحالة على النص المترجم. فإذا قلنا مثلا: "هذه ترجمة ممتازة لرباعيات الخيام"، فإننا نعني بالترجمة هذا النص المترجم. أما الثاني (أي الترجمة باعتبارها العملية بالذات)، فإنها العمل الذي يظهر بنتيجته نص الترجمة بالمعنى الأول. والجدير بالذكر أن المنظرين

والكتاب المترجمين غالبا ما يستعملون (الترجمة) بالمعنى الثاني.

على أن النقل من لغة إلى أخرى هو في حقيقة الأمر نقل نص من لغة إلى نص في لغة أخرى، مما يستدعي وجود نصين: نص الأصل أو (الأصل) ونص الترجمة أو (الترجمة) بمعنى النص المترجم. إن اللغة التي يكتب بها نص الأصل، تسمى "لغة الأصل".

واللغة التي ينقل إليها نص الأصل تسمى "لغة الترجمة". وليس أي نقل لنص في لغة إلى نص في لغة أخرى هو الترجمة، إذ أن للنقل قواعد محددة لا بد من أن نراعيها، وإلا فقدنا الحق في تسمية النص المترجم ترجمة. ولكنا نمتلك الحق في أن نسميها كذلك، وفقا للمعنى الأول للكلمة، إذ ينبغي أن نحافظ في أثناء النقل عن ثابت محدد.

ولكن ما الذي يبقى ثابتا في أثناء النقل من لغة إلى أخرى؟ ترتبط الترجمة مباشرة بما يسمى في علم الرموز بطابع الرمز الثنائي، وله جانبان: جانب التعبير أو الشكل وجانب المضمون أو المعنى. وللغة كما هو معلوم، منظومة من الرموز الخاصة ولذلك فإن وحدات اللغة تتصف كذلك بوجود جانبين: جانب الشكل وجانب المضمون.

ومن الواضح أن اللغات المختلفة تتضمن وحدات مختلفة في جانب التعبير، أي من حيث الشكل، إلا أنها متطابقة في جانب المضمون، أي من حيث المعنى، وبهذا تعرف الترجمة بأنها: "عملية تحويل إنتاج كلامي في إحدى اللغات إلى إنتاج كلامي في لغة أخرى، مع المحافظة على جانب المضمون الثابت، أي على المعنى"(16)، أو بتعبير آخر: إنها "إعادة إنشاء نص أو قول ما بوسائل لغة أخرى"(17).

وتبقى المحافظة على جانب المضمون الثابت أمر نسبي؛ لأن تطابق نص الترجمة مع النص الأصلي لا يمكن – أحيانا – أن يكون تاما. وعلى هذا فمهمة المترجم تتلخص في جعل هذا التطابق كاملا قدر الإمكان(18). كما أن المحافظة على جانب المضمون الثابت، أي على المعنى، تفترض وجود وحدات متطابقة من حيث المعنى.

ولما كان المعنى جزءا لا يتجزأ من الوحدة اللغوية، أفلا يعني هذا أن لكل لغة معانيها الخاصة بها؟ وأن تحويل نص في لغة إلى نص في لغة أخرى، لا

يستدعي تغيير الأشكال اللغوية فحسب، بل والمعاني المعبرة عنها ولو نسبيا. فعلى أي أساس ينبغي أن يبقى المعنى ثابتا أثناء عملية الترجمة؟

إن المترجم لا يتعامل مع اللغات على أنها منظومات، وإنما يتعامل مع الإنتاج الكلامي، أي مع النص. فالتطابق المطلوب بالنسبة للترجمة ليس تطابق الكلمات المنفردة أو الجمل المستقلة. وإنما هو تطابق النص المترجم (الإنتاج الكلامي) بالنسبة إلى نص الترجمة كله. كما أن الاختلافات الدلالية بين لغتين لا يمكن أن تحول دون الترجمة نظرا إلى أن المترجم لا يتعامل مع اللغتين على أنهما منظومتان مجردتان، وإنما مع إنتاجين كلامين ملموسين، أي مع نصين. ويتحقق في نطاق هذين الإنتاجين الكلاميين تعاون الوسائل اللغوية والصيغ الصرفية النحوية التي تنقل بالمجموعات الدلالية اللازمة للمحافظة على جانب المضمون[19].

التفسير بين اللغة والاصطلاح:

ارتبط مصطلح التفسير في المعاجم العربية بمعان منها: البيان، والتأويل، والتوضيح، والشرح. فالفسر في الصحاح واللسان هو البيان، وفسرت الشيء أفسره فسرا وفسره: أبنته، والتفسير مثله. واستفسرته كذا، أي: سألته أن يفسر لي، وكل شيء يعرف به تفسير الشيء ومعناه، فهو تفسرته[20].

وقد ارتبط هذا اللفظ بلفظ آخر، وهو التأويل، وهو في معناه. فقد جاء في اللسان: وأول الكلام وتأوله: دبره وقدره وأوله: فسره... وسئل أبو العباس ثعلب (ت 291 هـ) عن التأويل، فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد[21]. ويرى ابن الأعرابي (ت 231 هـ) أن التفسير والتأويل والمعنى واحد. وقوله عز وجل: (وأحسن تفسيرا)[22]، الفسر: كشف المغطى والتفسير: كشف المراد عن اللفظ المشكل، والتأويل: رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر[23].

أما الشرح، فقد ارتبط بمعان، منها: الكشف والتوضيح والبيان، والفتح والتفسير والحفظ. فقد ذكر ابن منظور (ت 711 هـ) أن الشرح هو الكشف، يقال: شرح فلان أمره، أي: أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: بينها، وشرح الشيء يشرحه شرحا: فتحه وبينه وكشفه. وكل ما فتح من الجواهر، فقد شرح أيضا، تقول: شرحت الغامض: إذا فسرته. ثم ذكر ما قال ابن الأعرابي (ت 231 هـ) في هذه المادة نفسها والشرح: الحفظ، والشرح: الفتح، والشرح البيان، والشرح: الفهم[24].

والحق أن أغلب المعاني وتلك معان مشتركة، وإن كانت في الوقت نفسه تتفرد بالدلالات خاصة تميزها عن المعاني الأخرى، إلا أن الشرح ارتبط كثيرا بالتفسير، ولعل هذه المفردة هي التي تؤدي المعنى على أحسن وجه، فالمعاني الأخرى تحوي معنى الشرح ولكنها لا تشمله. فقد جاء في المعجم الوسيط: "شرح الكلام: أوضحه وفسره"[25]. وسبب هذا الارتباط الوثيق بين الشرح والتفسير، وجدنا من يسمي شرحه بالفسر، مثل ما فعل ابن جني (ت 392 هـ) عندما عنون شرحه المتنبي "بالفسر".

وبعد هذا الذي أوردناه، ألا يوجد فرق بين هذين المصطلحين: "شرح" و"تفسير"؟ فالجواب يكون بالإيجاب. فالتفسير: "بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازا"، وأما الشرح فإنه "يجمع بين بيان وضع اللفظ وبين تفسير باطن اللفظ، أي" التفسير والتأويل[26]، وبذلك خرجت دلالات هذه الألفاظ من معنى المشترك حين دخلت مجال الدراسة العلمية، فاختص التفسير بالدراسة القرآنية[27] والمعجمية، والشرح بالشعر، إلا فيما ندر، وأصبح لكل منها اصطلاح خاص به. فالشرح هو التعليق على مصنف درس من وجهة علوم مختلفة وقد كتب الشروح على معظم الرسائل المشهورة أو الأشعار العربية نحو شرح مقامات الحريري (ت 516 هـ) (فقه اللغة)[28]، وشرح مشكل شعر المتنبي. وعلى هذا فالشرح أيضا: "توضيح المعنى البعيد بمعان قريبة معروفة"[29]، ومن هنا اكتسب الشرح معناه الخاص. وأما التفسير، فهو شرح، لكنه من نوع آخر، فهو "شرح لغوي أو مذهبي لنص من النصوص"[30] ومن هنا نجد أن هذا الاختصاص لم يأت اعتباطا، فلكل مصطلح مجاله الذي يتقاطع فيه مع المجال الثاني، لكنه لا يتحد معه رغم من اتحادهما في الأصل اللغوي.

ومما سبق، نخلص إلى القول: إن الشرح لفظ عام، وهو مصطلح ذو شقين: التفسير والتأويل، وقد يتداخل الشقان أثناء عملية الشرح، وقد نضطر إلى التعامل مع التفسير على أنه مرادف للشرح.

ترجمة تفسير القرآن في الميزان:

يكاد يجمع المسلمون على جواز ترجمة تفسير القرآن الكريم لأنها بمنزلة ولا تختلف عنه إلا أنها لغة أخرى فليس فيها دعوى المحافظة على نظم الأصل وترتيبه ولا دعوى شمول جميع معانيه ومحاكاة بلاغته وأساليبه، فكل هذا خارج عن

طاقة البشر.

والترجمة هنا لا تتناول في الحقيقة إلا رأي المفسر وفهمه لمراد الله على قدر طاقته، خطأ كان فهمه أو صوابا، ولم تتناول كل مراد الله من كلامه قطعا، فكأن هذا المفسر وضع أولا تفسيرا عربيا ثم ترجم هذا التفسير الذي وضعه[31]. وإن ترجمة القرآن الكريم من ناحية الدلالات الأصلية ما هو في الحقيقة إلا ترجمة لتفسيره.

وهذا ما أورده الشاطبي (ت 790 هـ) في موافقاته حين قال: "وقد نفى ابن قتيبة إمكان الترجمة في القرآن يعني على هذا الوجه الثاني (ترجمة الدلالات التابعة)، فأما على وجه الأول فهو ممكن ومن جهته صح تفسير القرآن وبيان معناه للعامة، ومن ليس له فهم يقوى على تحصيل معانيه، وكان ذلك جائز باتفاق أهل الإسلام، فصار الاتفاق حجة الترجمة على المعنى الأصلي"[32].

والذي يدقق النظر في هذا القول، لا يرى ترجمة تجوز في القرآن سوى ترجمة تفسيره، وهذا ما لا يخالف فيه أحد من العلماء لأنه شبهة في التفسير أنه قد شمل جميع المعاني المرادة لله من كلامه بخلاف الترجمة الحرفية أو المعنوية، فإنها في الإصلاح متضمنة لهذه الدعوى[33]. وهو مضمون ما ذهب إليه الزركشي (ت 792 هـ) حين قال: "لا يجوز ترجمة القرآن بالفارسية وغيرها، بل يجب قراءته على هيئة التي يتعلق بها الإعجاز لتقصير الترجمة عنه، ولتقصير غيره من الألسن عن البيان الذي خص به دون سائر الألسن، قال (بلسان عربي مبين)"[34]، هذا لو لم يكن متحدى بنظمه وأسلوبه، وإذا لم تجز قراءته بالتفسير العربي المتحدى بنظمه فأحرى ألا تجوز الترجمة بلسان غيره، ومن هنا قال القفال في فتاويه: "عندي أنه لا يقدر أحد أن يأتي ببعض مراد الله ويعجز عن البعض، أما إذا أراد أن يقرأه بالفارسية، فلا يمكن أن يأتي بجميع مراد الله"[35].

وقد عالجت مشيخة الأزهر هذا الموضوع منذ سنة (1929 م) في اجتماعات عديدة بإشراف الشيخ مصطفى المراغي، وقد صارت بيانا فيما بعد جاء أنها: قد أنشأت لجنة تعمل على تفسير بعض آيات القرآن الكريم نقلا عن الألوسي والبيضاوي وغيرهما من مشاهير أصحاب التفسير. للقيام بترجمتها على يد أخصائيين في اللغات. وقد اشترطت هذه اللجنة شروطا أخرى في ترجمة هذا التفسير إلى اللغة الأجنبية[36].

وتجدر هنا الإشارة إلى حماسة الشيخ المراغي الشديدة في الدفاع عن ترجمة القرآن الكريم، في أحد أقواله، ولعل هذا الاضطراب في الرأي، وعدم استقامة الحجة لديه، هو الذي دعا الشيخ إلى العدول عن رأيه في إمكان ترجمة القرآن الكريم ترجمة حرفية أو معنوية واستقرار رأيه على جواز ترجمة التفسير فقط. وفي هذا يقول عبد الجليل عبد الرحيم: "والواقع أن كل ما ذكره من أدلة أن تدل أكثر من هذا الذي استقر رأي الشيخ عليه وإذا كان هو أكبر من دافع عن ترجمة القرآن وأجرأ من صرح بها ودعا إليها، قد رجع عنه وبان له ضعفه، فلا يصح الاعتداد به، بما كتبه في رسالته أو ما كتبه أنصاره في تأييد دعوته، فعلم أن الأمر في منع ترجمة حرفية أو معنوية هو ما زال على ما أجمع عليه المسلمون من حين نزول القرآن إلى يومنا هذا، وإن ترجمة تفسير القرآن، التي لم يمنعها أحد من العلماء تكفي في تبليغ معانيه إلى من يتعذر عليهم تعلم اللغة العربية"[37].

وقد انبرى لفكرة ترجمة تفسير القرآن محمد فريد وجدي الذي نادى بوجوب ترجمة القرآن الكريم ترجمة دقيقة صحيحة كاملة لمجابهة المحرفين، على اعتبار أن الاكتفاء بترجمة تفسيره لا يؤدي الغرض المطلوب من نشره، ونعى وجدي على بعض العلماء إصرارهم على حبس الإسلام في الدوائر العربية، التي لا يحسن فهمه غير أهله وتجريده من الأسلحة العالمية هي اللغات الحية، فوضع القيود غير المعقولة في مسألة نقل القرآن الكريم يقضي عليه بهزيمة منكرة، تقع نتائجها علينا وعلى أعقابنا قرونا طويلة ومعناه صده عن الجولان في الدورة الفكرية العالمية مع غيره من الأديان السابقة، وإن تعطيل القرآن الكريم عن الترجمة الحرفية والزج به في معترك الأفهام إلى اليوم، قضى عليه بألا يكسب أنصارا من الأمم الغربية، فصار مقصورا على الأمم الشرقية التي رضيت أن يكون حظها من دينها كحظ الببغاء[38].

ويقول الشيخ أحمد حميد الله في شأن ترجمة القرآن الكريم: "ومع أن القرآن نزل بلسان عربي مبين، فإنه يحتاج إلى التفاسير، وهذا لبلاغته وعمق معانيه، وبما أن القرآن نزله الله للناس بشيرا ونذيرا، فإن الله سبحانه يهدي به إلى الإسلام كثيرا من غير العرب، وهؤلاء والحمد لله يزداد عددهم كل يوم، وهم يحتاجون قبل إسلامهم وفي بداية إسلامهم إلى أن يقرؤوا القرآن الكريم مترجما إلى لغاتهم. أما ترجمة معاني القرآن أو تلخيصها، فعل لا معنى له ولا فائدة"[39].

وفي حوار جرى بين مندوب صحيفة الأهرام وفضيلة الشيخ الأزهر في الأربعينيات بخصوص ترجمة القرآن الكريم بعد أن وجه المندوب هذا السؤال: هل يمكننا – يا مولانا – أن نأخذ من فضيلتكم ما يفيد أن ترجمة القرآن في مثل هذا العصر، عصر العلم والمادة، ضرورية أداة للتعبير عما يزخر به الإسلام من مدينة وحضارة، وعلم ونور؟ فرد عليه شيخ الأزهر بأن: "يجب أن يراعى أن هاهنا شيئين: ترجمة القرآن، وذكر معانيه وتفسيره، فأما الترجمة فهي غير ممكنة وغير جائزة، وأما معاني القرآن الكريم وتفسيره بلغات غير اللغة العربية، فهذا من الأمور المرغوب فيها شرعا، لنشر الإسلام بين الأمم وإني أرى الثاني فيه الكفاية في هذا العصر، وغيره من العصور؛ لأنه إذا كان هذا العصر هو عصر العلم، فالعلم نفسه بين أن هذه الترجمة غير ممكنة، ولا يمكن اتخاذ شيء من أحوال العصر مسوغا لإجازة ما لا يجوز وإمكان ما لا يمكن".

ثم سأل المندوب الشيخ مرة أخرى بخصوص دعوة العلماء المسلمين الذين يحسنون أداء بعض اللغات الأجنبية للقيام بوضع ترجمة للقرآن الكريم أو لتفسيره تحت إشراف مشيخة الأزهر، فرد عليه شيخ الأزهر بما يلي: "أما الترجمة فلا، ولا أقرها مطلقا، لما سبق وأن ذكرته لكم، أما بيان معاني القرآن أو تفسيره، فإني أرحب بهذا العمل كل الترحيب، وأرجو أن أوفق في ذلك إلى شيء نافع"[40].

وفي هذا نقول: إذا كان القصد من ترجمة القرآن الكريم، اطلاع على حقيقته وعظمته، فإن القرآن الكريم هو اللفظ المنزل على رسول الله (ص)، واللفظ الأعجمي ليس الذي أنزل فهو ليس بالقرآن البتة، وأما عظمته وروعته، فإن شيئا من ذلك لا يبقى أو يظهر عند تقديمه مترجما على الناس، بل يظهر منه عند ذلك معان مشوهة غير مفهومة.

وإن كان المقصود من ذلك، أن تطلع الأمم المختلفة على ما تضمنه القرآن الكريم من مبادئ وشرعة وأحكام، فإن ذلك يمكن أن يتم بأجلى مظهر ومن أسير طريق، إذا ما فسر القرآن الكريم تفسيرا واضحا باللغة المطلوبة، فالتفسير هو الذي يفي بهذا الغرض لا الترجمة المزعومة.

الهوامش:

1 – ابن منظور: لسان العرب، ج 12، ص 229، مادة (رجم).

2 – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج 4، ص 84، مادة (ترجم).

3 – إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج 1، ص 83، مادة (ترجم).
4 – الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج 5، ص 1928، مادة (رجم).
5 – المصدر نفسه، ص 523.
6 – فؤاد عبد المطلب: الترجمة بين الأصالة والدلالة، ص 13.
7 – Harrap's : Petit dictionnaire, Anglais–Français, 1998, p. 354 – 355.
8 – فؤاد عبد المطلب: المصدر السابق، ص 13.
9 – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج 4، ص 84، مادة (رجم).
10 – ابن النديم: الفهرست، ص 379 – 380.
11 – ابن منظور: لسان العرب، ج 12، ص 230، مادة (رجم).
12 – القالي: الأمالي في لغة العرب، ج 1، ص 51.
13 – المتنبي: الديوان، ص 21.
14 – أسعد مظفر الدين حكيم: علم الترجمة النظري، ص 38.
15 – المصدر نفسه، ص 40.
16 – عبد الوهاب مدور: فن الترجمة، ص 19.
17 – علم الترجمة النظري، ص 40.
18 – المصدر نفسه، ص 41.
19 – الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج 2، ص 781، مادة (فسر)، وابن منظور: لسان العرب، ج 5، ص 55، مادة (فسر).
20 – المصدر نفسه، ج 11، ص 33، مادة (أول).
21 – سورة الفرقان، الآية 33.
22 – ابن منظور: لسان العرب، ج 5، ص 55، مادة (فسر).
23 – المصدر نفسه، ج 2، ص 497 – 498، مادة (شرح).
24 – إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج 1، ص 477، مادة (شرح).
25 – وناس بن مصباح: ملاحظات أولية حول الشروح الأدبية، مجلة الحياة الثقافية، العدد 41، ص 36.
26 – أمين الخولي: التفسير، معالم حياته ، منهجه اليوم، ص 68.
27 – دائرة المعارف الإسلامية، ج 13، ص 188.
28 – يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، ص 351 – 501.
29 – نفسه.
30 – عبد الجليل عبد الرحيم: لغة القرآن الكريم، ص 536.
31 – عبد العظيم الزرقاوي: مناهل العرفان في علوم القرآن، ص 31.
32 – الشاطبي: الموافقات في أصول الشريعة، ص 68، وينظر، ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص 88.

33 – عبد الجليل عبد الرحيم: المصدر السابق، ص 570.
34 – سورة الشعراء، الآية 195.
35 – الزركشي: البحر المحيط، ص 195.
36 – محمد الصالح البنداق: المستشرقون وترجمة القرآن، ص 73.
37 – عبد الجليل عبد الرحيم: المصدر السابق، ص 579.
38 – محمد الصالح البنداق: المصدر السابق، ص 74.
39 – المصدر نفسه، ص 71.
40 – محمد الصالح الصديق: البيان في علوم القرآن، ص 301.

الأساس الواقعي لجماليات اللون في شعر الأغربة الجاهليين

خالد زغريت
جامعة حمص، سورية

تأسست القيم الجمالية للون في شعر الأغربة[1] الجاهليين على أبعاد واقعية، تجلت في مظهره الحسي، كونه هيئة[2] مادة بصرية، محسوسة، استحضره الأغربة في أشعارهم بطريقة مباشرة من عالم الطبيعة، وجسدوا به الجمال الحسي، فانفعلوا به وتفاعلوا معه في فهم الطبيعة التي توحدوا معها واستثمروا عناصرها في تشخيص أحاسيسهم ورؤاهم، فغذوا واقعية القيم الجمالية المختلفة للون بخصوصيات إبداعية، تولدت من انعكاس تجاربهم الذاتية وتمايز مكوناتهم الشخصية التي تأصل فيها الخيال الشعري والتفرد الشعوري.

شكل اللون هاجسا ذاتيا عميقا عند الأغربة، فوظفوه في أشعارهم، كاشفين دلالاته المعرفية والجمالية، فالألوان – بالإضافة إلى كونها "مظهرا من مظاهر الواقعية في الصورة الشعرية – كانت حاملة إرث ثقافي، حيث تتوضع في الألوان جملة من البنى الأسطورية والحضارية المؤسسة لثقافات الشعوب، فكانت ذات دلالات جمالية"[3]. أعاد الأغربة ناءها ومتطلبات موقفهم الشعوري إزاء المجتمع الذي صنف قيم أبنائه حسب ألوانهم، فخلعهم من إنائه بسبب لونهم الخارج على قوانينه.

لقد شكل الأثر الذاتي للون عندهم دوافع متناقضة أسهمت في تركيب شخصياتهم وفق نوعية القلق الذي تحمله، بسبب اللون، فأعلوه في أشعارهم كونه صفة لحقيقة ما، وتعبيرا مباشرا عن حالة بعينها، حتى تراءى لنا في حالات كثيرة أن الشعراء الأغربة يتعرفون إلى الأشياء بألوانها، فهي التي تعطيها قيمتها، ومعيارها الاجتماعي، فكان اللون الأبيض عندهم – على سبيل المثال – يجسد مظاهر قيم الجميل، والجليل، والبطولي، والسامي، لأنهم ربطوا اللون بجذر أسطوري، تستند إليه القيم العليا في مجتمعهم، وفيما يلي سندرس طرق تناول الشعراء الأغربة اللون في أشعارهم وفق المنهج الجمالي، وكون هذا الجزء من

البحث يهدف إلى الكشف عن الأساس الواقعي للقيم الجمالية التي درسناها في شعر الأغربة فإنه سيعتمد على الاستقراء:

اللون الأبيض:

يمثل اللون الأبيض الضوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون[4]، فهو أول الألوان الموسومة بالفئة الباردة التي تثير الشعور بالهدوء والطمأنينة[5]. يحتل المرتبة الثانية بعد الأسود حسب تمييز الألوان عند الشعوب المختلفة[6]. عني العرب القدماء بتمييزه بألفاظ خاصة، تحدد درجاته وصفاته، وتشعب دلالاته، فقد رتب درجاته الثعالبي على النحو التالي: أبيض، ثم يقق، ثم لهق، ثم واضح، ثم ناصع، ثم هجان وخالص. أما الألفاظ التي تدل على البياض فهي كثيرة في العربية، فقالوا: يلق ولياح ووابص ومشرق وبراق ودلامص وهجان وحر، وقالوا للأبيض الخالص: الأزهر والأغر والأبلج والأقمر والنعج والصرح، وللأبيض يخالطه شيء من الشقرة قالوا: أقهب وأعيس، وللأبيض يعلوه سواد: أملح وأشهب وللأبيض يضرب للخضرة أبغث، وللأبيض القبيح: أمقه وأمهق ومغرب وأبرص وأمره وقهد. وقالوا فيما وصفوه بالبياض: رجل أزهر، وامرأة رعبوبة، وبرهرهة، خرعوبة وزهراء وشعر أشمط وأشيب وأغثم "الغثنة: أن يغلب بياض الشعر سواده" وفرس أشهب وأغر وأقرح "القرحة في الفرس دون الغرة" وبعير أعيس، وثور لهق، وبقرة لياح، وكبش أملح، وظبي آدم، وثوب أبيض، وجبل أعبل وفضة يقق، وخبز حواري، وسراب أمره وماء صاف وثوب خالص والسحل: الثوب الأبيض والصبير: السحاب الأبيض واليرمع: الحجر الأبيض، والوثير: الورد الأبيض، والقضيم: الجلد الأبيض[7].

ونجد في شعر ما قبل الإسلام ألفاظا نلمح فيها ظلال هذا اللون مثل: القمر، البدر، الشهاب، الربرب، الصبح، العاج، الدمقس، الفضة، الأقحوان، الريم، النقا، الإغريض، الجمان، المرو أي: الحصى الأبيض[8]. يبدو لمتتبع استخدام اللون في شعر الجاهليين أن الغنى الذي مثله قاموسه في اللغة العربية لم يحل دون تداخله عندهم مع اللون الأصفر، ولا سيما في جانبي الإضاءة والإشراق، وفي مصدريهما الشمس والقمر، إذ ارتبط اللون الأبيض عندهم بأسطورتيها الحيتين في ذاكرتهم الثقافية، فاستمد الأغربة هذه الدلالة الأسطورية للون الأبيض ليجسدوا مثالهم الأعلى للرجولة، سائرين على نهج الشعراء الأحرار في تصوير قيم البطولة

والجلال، أما حين يرتدون إلى ذواتهم في ظل الواقع، فإنهم كانوا يجعلونه حلما يستريحون تحت أطيافه، إذ كان اللون الأبيض غايتهم الضائعة التي أفقدهم غيابها حصانة وجودهم، على الرغم من ذلك نجدهم يقتفون أثر الجاهليين في تشبيه المرأة الجميلة (بالشمس، والقمر، والبيضة، والريم، والدرة)، يقول سحيم[9] مشبها المرأة ببيضة الظليم[10]:

فما بيضة بات الظليم يحفها ويرفع عنها جؤجؤا متجافيا

قرن الأغربة صورة الرجل السامي، الجليل، البطل باللون الأبيض، نتيجة خضوعهم للقيم الاجتماعية الجاهلية التي نشأ فيها هذا الاقتران عبر الربط الأسطوري للرجل الجليل، السيد بالقمر الذي عبد عند قدمائهم والإله (ود) بوصفه أبا للإنسان والآلهة حسب معتقداتهم[11]. انتقل هذا الأثر الأسطوري إلى صورة الرجل المثال ي الجاهلية، فعدوا بياض وجه الرجل قيمة سيادية بذاتها،وهو تقليد أصيل في الجاهلية سار على نهجه الشعراء الأغربة، فها هو عنترة[12]. يحدد مظاهر جلال الفرسان ببياض وجوههم، مشبها واحدهم بالظبي الناصع البياض[13]:

كم من فتى فيهم أخي ثقةٍ حــر أغــر كغــرة الــرئم

صور الأغربة باللون الأبيض صميم حياتهم الذاتية والموضوعية، فكشفوا أحاسيسهم بتحولاتها، كما في حديثهم عن الشيب وأثره في بيان المتغيرات الجسدية والنفسية للإنسان، فهو رادع لانفعالات الشباب ومدعاة للتأمل كما يرى خفاف بن ندبة[14] في قوله[15]:

فإمـا تريـني أقصـر اليوم بـاطلي ولاح بياض الشيب في كل مفرق

فإذا كان بياض الرأس مجالا للتأمل في فلسفة الزمن عند خفاف فهو في جسم ناقته سبيله لتأمل جلال الطبيعة في إطارها الحي[16]:

صــعل أتــاه بيــاض مــن شــواكله جون السراة أجش الصوت صلصال

أكثر الأغربة من ذكر اللون الأبيض في وصف أسلحتهم التي حملوها صفات تدلل على ما يجسدونه من قيم، فتغنوا بسيوفهم معينين بياضها مباشرة أو مشيرين إليه بالملح، جمع الشنفرى[17] ذلك في قوله[18]:

إذا فزعوا طارت بأبيض صارم ورامت بما في جفرها ثم سلت
حسام كلون الملح صافٍ حديده جراز كأقطاع الغدير المنعت

كان التغني ببياض السيوف والأخلاق – عند الشعراء الأغربة – سبيلهم المعنوي في التغلب على مأساة لونهم، فألحوا بألم على ذكر بياض أفعالهم وأخلاقهم لعلها تحد من غياب وضاعة لونهم، جسد سحيم هذه الرغبة في دعوته بتقديم بياض الفعل على بياض الشكل مستجيبا لمعاناته الذاتية وحلمه في نسف التقليد الاجتماعي السائد في عصره[19]:

إن كنت عبدا فنفسي حرة كرما أو أسود اللون إني أبيض الخلق

إذا كان اللون الأبيض قد مثل عند الشعراء الأغربة واقع قيمة الإنسان الذي يتصف به، فإن هذا التمثيل يكشف حالات امتثالهم القاهر للمعايير الاجتماعية التي تمردوا عليها، فأبرزوا من خلاله صورهم النفسية وما يعتمل في أتونها من رغبات ذاتية وأحلام عزيزة للتحرر من قيد ألوانهم. لقد جسد الأغربة باستخدام هذا اللون وعيهم الجمالي، دون أن يفارقوا الأس الواقعي له حتى حين غالوا في تمجيده،أو حلقوا في فضاءات الخيال.

اللون الأسود:

الأسود أشد الألوان عتمة وأغمقها، وهو نقيض الأبيض في كل خصائصه، يمثل "الظلام التام وانعدام الرؤية ورمزوا به للحزن والشؤم والعدم، كما دللوا به على الموت والفراق والخوف، والفناء، وقد وضعه علماء الألوان في المرتبة الأولى في قائمة الألوان عند مختلف الشعوب"[20]، أما في العربية فجاء في المرتبة الثانية بعد الأبيض عند النمري[21]. دللت عليه اللغة العربية بألفاظ تدل على كل ما هو ضد الجمال والحياة، أو ما هو مناف للاطمئنان والسلام. كما خصته بمفردات تصفه وتحدد درجاته "فقالوا: أسود حالك وأحم وفاحم وقاتم وغربيب وخداري ودجوجي وديجور ومصلخم وغرابي وأدجن وأدخن وأدعج وأدلم وأدغم وأدهم وأسحم وأبخس وبهيم وأسحمان وحانك ومسحنكك ودغمان وحلبوب وسحكوك، وأحتم، وغدافي وحمحم"[22].

حمل اللون الأسود عند الأغربة جملة دلالات مناقضة لما مثله اللون الأبيض، تركز جلها حول دائرة الخراب، والموت، والظلام، والفناء. وشعور الأغربة

بالفجيعة التي يمثلها اللون الأسود صادر عن ذاكرتهم الأسطورية، "فسواد الليل، يعيد لا شعوريا إلى ما قبل الخلق إلى عالم العماء حيث لا حياة ولا نور ولا بشر"[(23)]. وفق هذا الشعور استخدم الأغربة اللون الأسود، للتعبير عن حالات الفراق والحزن والرحيل، والموت فبنوا به قيم القبيح، والوضيع والداني، والمأساوي. كما بينا في الفصول السابقة، ووظفوه للتعبير عن واقعهم الغارق بصور حالكة، تجسد قيمتي الوضيع والقبيح اللتين عبر عنهما السليك بن السلكة[(24)] في وصف خالاته ومعاناتهن من سوادهن[(25)]، وذكر العبيد في موضع آخر للدلالة على هوان الحي الذي يسهل غزوه[(26)]:

يا صاحبي ألا لا حي بالوادي إلا عبيـــــد وآم بـــــين أذواد

نقل الأغربة اللون الأسود عن صور الواقع المحسوس بطريقة مباشرة، ليضمنوه معاناتهم الذاتية ومواقفهم الرافضة سنن المجتمع الجاهلي التي سلبتهم الحرية، فكشف عنترة عن معاناته بسواد بشرته التي حتمت إقصاءه عن المجتمع الحر، على الرغم مما يملكه من مقومات السادة ومظاهرها التي تجلت في مهاراته المتفردة في الفروسية[(27)]:

لئن أك أسودا، فالمسك لوني وما لسواد جلدي من دواء

أكثر الأغربة من استحضار الغراب لوصف فاجعة الفراق ورحيل الأحبة، متطيرين منه، رابطين صورته بجذرها الأسطوري الذي يرمز لما يذهب ولا يعود[(28)]، حتى صار عندهم رمزا للتشاؤم والغربة والضياع والموت، ندبوا به الأحبة وتوجعوا على رحيلهم[(29)]:

ظعن الذين فراقهم أتوقع وجرى ببينهم الغراب الأبقع

برز اللون الأسود في شعر الأغربة عبر صورة الأفعى التي تشبهوا بها للتدليل على فتكهم بالأعداء وإرعابهم الناس، فقد وصف الشنفرى نفسه بالأرقم[(30)] وهو من أخبث الحيات،كما شبه تأبط شرا[(31)] سلاحه بنيوب الأساويد[(32)]:

فإن أك لم أخضبك فيها فإنها نيوب أساويد وشول عقارب

عبر الأغربة الصعاليك باللون الأسود عن انسجامهم مع بيئتهم الخاصة فتمثلوا، ودللوا به على توحدهم مع الطبيعة في تجاربهم الحياتية، متمثلين بحيواناتها

لإظهار قواهم الخاصة وشراستهم فشبه الشنفرى نفسه بالذئب الأطحل وبالسمع المذلل قسوة البيئة(33):

أنـا السـمع الأزل فـلا أبـالي ولو صعبت شناخيب العقاب

صار اللون الأسود أداة الشاعر الغراب لوصفه تفاصيل الطبيعة التي عاش وحشتها،فصور عناصرها التي يدلل من خلالها على مقدراته الفردية ومغامراته، كما فعل حاجز بن عوف[34] في تصوير الجبال السود، واصطباغ أقدامه بالسواد لكثرة وطئه التراب حافيا(35):

وأعرضت الجبال السود خلفي وخينـف عـن شـمالي والبهـيم
تراهـا مـن وثـام الأرض سـودا كـأن أصــابع القـدمين شــيم

على الرغم من ظلمة حياة الأغربة وتماسها المستمر مع التوحش والدماء، كان اللون الأسود – عندما يحضر للتعبيرعن الموت المادي – يردد صدى هاجس القلق والرعب في نفوسهم من النهاية الأبدية، فقد تحدث عبدة بن الطبيب عن ظلمة القبر كاشفا قلقه من هذه النهاية(36):

ولقد علمت بأن قصري حفرة غبـراء يحملنــي إليهـا شـرجع

يؤكد الشنفرى دلالة اللون الأسود على الفناء في تناوله حتمية مآل كل إنسان إلى ظلمة القبر(37):

وكـل فتـى عـاش فـي غبطـةٍ يصـير إلـى الجدث الأسـفع

دخل اللون الأسود شعر الأغربة من صلب حياتهم وصميم بيئتهم، فتحدثوا عن صوره في كل ما تعرفوا إليه في محيطهم، كاشفين عن صلاتهم الحياتية به، محملينه دلالاتٍ، تعبر عن حالاتهم النفسية، فولدوا عبر صوره القيم الجمالية السلبية التي درسناها وكانت: القبيح والوضيع والهزلي والجبان والمأساوي.

اللون الأحمر:

هو أول الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة، ينتمي إلى مجموعة الألوان الساخنة المستمدة "من وهج الشمس، واشتعال النار، والحرارة، وهو من أطول الموجات الضوئية المرئية"(38).

أكثر الشعراء القدماء من استخدامهم هذا اللون نتيجة وعيهم الجمالي

والمعرفي لدوره في أصل الوجود والواقع، لذلك نجد تقدم ذكره في الأدب العربي وتنوع ألفاظه التي كثرت" لتعبر عن ماهيته وقيمته، ومدى نقائه، ودرجة تشعبه وهي: الحدود الوضعية العلمية للون"[39] من ذلك قولهم: أحمر، أحمر قانئ، وأرجوان، ونكع، وناكع، وورد ومدمى، وكرك وعاتك، وباحر، وبحراني، وذريحي، وثقيب، وحانط، وغضب، وعبروا عن الحمرة الصافية الخالصة المشرقة بقولهم: أحمر ناصع، ويافع، وزاهر، ويانع، وغير ذلك، وقالوا لكل أحمر: إضريج وجريال، وعندم، وقالوا للأحمر القاتم القريب للسواد: أسفع، وأحسب وأدبس، وكميت، وأصبح، وأجأى، والأحمر المختلط بصفرة قيل له: أخطب، وأصهب، وأكهب، كما قالوا للأحمر المائل للبياض: أشقر، وأعقر.

ونعت العرب أيضا اللون الأحمر بلون اللهب بالألهب كما قالوا للرجل الأحمر: أشقر، أما إذا كان الجبل أحمر فهو: هضبة وإذا كانت الأرض حمراء الحصى فهي خشرمة، وقالوا: أقشر للأحمر الذي ينقشر وجهه[40].

تظهر السمات الواقعية للون الأحمر في شعر الأغربة عبر ارتباطه بالدم، وتكوين الحياة. فقد نقلوا هذا الارتباط إلى أشعارهم، ليعبروا عن علاقته بتجاربهم الذاتية وأحاسيسهم، ولاسيما أن هذا اللون "يثير روح الهجوم، والغزو، والثأر، ويخلق نوعا من التوتر العضلي، كما أنه مثير للمخ وله خواصه العدوانية" [41] هذه الخواص التي تنسجم مع حياة الأغربة الذين ربطوا بين الدم واللون الأحمر في أشعارهم ليحملوه ما تمتعوا به من قوة وعدوانية، وشراسة، تمثل أهم مقومات شخصية الشاعر الغراب الذي ألح على تصوير بطولته من خلال تأثير دمويتها[42]:

سبقت يداي له بعاجل طعنةٍ ورشاش نافذةٍ كلون العندم

وقد نسب الأغربة الأشياء إلى ألوانها، فسموا السيف الأبيض، والقوس الحمراء، والدرع الأصفر على نحو ما تكرر في قول الشنفرى[43]:

وحمراء من نبع أبي ظهيرة ترن كإرنان الشجي وتهتف

وقوله[44]:

أركبها في كل أحمر غاتر وأقذف منهن الذي هو مقرف

وقوله[45]:

وباضعةٍ حمر القسي بعثتها ومن يغز يغنم مرة ويشمت

على الرغم من كثرة استخدام الشعراء الأغربة اللون الأحمر، بقي مرتبطا بصورته المادية الواقعية "الدم"، كونه يحقق للإنسان الجاهلي مظهرا من مظاهر العزة، ودلالة من دلالات القوة، فهو "أعز الألوان في لعبة الحب والحرب"[46]؛ ويبدو ذلك جليا في حالة عنترة الذي يمعن في تقديم نفسه لعبلة مسربلا بدم الأعداء، كما يقرن حصانه بصورة مشابهة، ليلفت قلب عبلة نحوه، حاثا إياها على تقدير بطولته الحمراء، لعل صخب لون الدم يخفي تحت ركامه سواد بشرته، يقول عنترة عن إقحام حصانه في القتال ليخضب بالدم، فيرى كأنه لابس قطيفة حمراء[47]:

وأكرهه على الأبطال حتى يرى كـالأرجواني المجـوب

بات الدم عند عنترة الهدية المثلى التي يستهوي بها عبلة، فهو دائما يخصها في السؤال عن استجمال لباسه من دم الأعداء، طامعا بحظوة عندها عبر الدم الذي صار وردته المحببة التي يقدمها قربان عشقه لعبلة المسرفة في الغنج والتمنع[48]:

سلـي يـا عبـل قومـك عـن فعـالي ومـن حضـر الوقيعـة والطـرادا
وعـدت مخضـبا بـدم الأعـادي وكرب الركض قد خضب الجوادا

لطالما وحد عنترة في شعره عالم الحب وعالم الحرب، بانيا مقوماته الشخصية في هذا المشترك من هذين العالمين، فكان يذكر الدم وعدة الحرب في مقام الغزل ليصف أعضاء الحبيبة بها[49]:

فولـت حيـاء ثـم أرخـت لثامهـا وقد نثرت من خدها رطب الورد
وسلت حساما من سواجي جفونها كسيف أبيها القاطع المرهف الحد

وهكذا قد شكل اللون الأحمر عنصرا أساسيا في ألوان لوحة الشعر الجاهلي، فكان أشدها كثافة في التعبير عن إرادة الشاعر الغراب، وأحلامه، ونفسيته وحقيقة ارتباطه الأصيل بالواقع والحياة.

اللون الأصفر:

اللون الأصفر هو أحد الألوان الساخنة، فهو "يمثل قمة التوهج والإشراق ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء، واهبة الحرارة والحياة والنشاط والغبطة والسرور"[50]، وقد أشار القرآن الكريم إلى أثره النفسي فهو يسر الناظرين: (قالوا ادع لنا ربك يبين لنا ما لونها قال إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين)[51].

عبر العرب عن اللون الأصفر بألفاظ متعددة للدلالة على صفات هذا اللون ودرجاته. فقالوا: أصفر، وأكدوه بقولهم: أصفر فاقع وللتعبير عن اختلاطه بغيره من الألوان، قالوا: أصهب وأكهب وألهب للصفرة تخالطها الحمرة، وقالوا: أسفع وأصحم للصفرة يخالطها سواد[52]. حفل قاموس اللغة العربية بألفاظ كثيرة توحي بهذا اللون مثل الذهب الذي تسميه العرب: الصفراء، والورس، والعسجد، والحصى، والزعفران، والرمل واللهب.

يمكن أن نتبين من قراءة شعر الأغربة سمات الوعي الجمالي والثقافي في تعاملهم مع هذا اللون، وتدرجه، وخواصه الفنية – إلا أننا نجدهم قد داخلوا بينه وبين الأبيض بإسراف، يظهر ذلك عبر تركيزهم على إبراز الإشراق والإضاءة، والسطوع، فكان يحمل في أغلب الأحيان معنى اللون الأبيض، فقد وصفوا المرأة البيضاء بالشمس، رابطين بين الصورة الواقعية لها من خلال اللون، والإشراق، والإضاءة والدائرية، وصورتها المثالية المرتبطة بالأسطورة (الشمس الإلهة) لقد كانت الأسطورة إحدى وسائلهم المعرفية في إدراك الظواهر الحياتية والطبيعية " فقد كان تقديس الشمس – كإلهة أنثى، أو بوصفها رمزا أعلى للأنوثة والخصوبة موحيا للقدماء بالربط بينها وبين ممثلاتٍ أرضية، اعتقدوا أنها بدائل مقدسة للشمس – الأنثى – الأم، فوحدت العقلية القديمة بين الشمس، والمرأة، والمهاة، والفرس والغزالة، والدرة والبيضة، والنخلة"[53].

مزج الشعراء الأغربة في شعرهم الصورة الواقعية للون الأصفر مع تداعياته الأسطورية في قاع ثقافتهم، متخذين المخيلة مطية لذلك، كشأن عنترة الذي مزج بين قدسية الشمس والمرأة من خلال لونيهما[54].

شمس إذا طلعت سجدت جلالة لجمالها وجلا الظلام طلوعها

يفسر إسراف الأغربة – في وصفهم المرأة بكل ما هو منير مضيء،

والحاحهم على إضاءة ملامحها في أشعارهم - خلط هؤلاء الشعراء بين اللونين الأبيض والأصفر الذي نشأ من تداخل إدراكهم الحسي للون مع إدراكهم المعرفي. أما لو عرضنا للصور التي أسسها الشعراء الأغربة على اللون الأصفر، فإننا سنحظى بحالة واقعية ولدتها بيئتهم وحياتهم، من ذلك أنهم نسبوا القوس إلى لونها، يقول الشنفرى(55):

ثلاثــة أصــحابٍ: فـؤاد مشـيع وأبيض إصليت وصفراء عيطل

لا شك أن نسبة الأغربة القوس إلى اللون الأصفر، جاء من تلوين الشمس لها، فبدا ربطهم بين القوس والشمس واقعيا، لكن ذلك لم يحل دون ارتباط هذا الاستمداد الواقعي بدلالات أسطورية مترسبة في وعيهم الثقافي، لأنهم كانوا يستجيبون إلى ما يعتمل في أنفسهم من رغبة بتمثل المثل الأسطورية التي تظهر في التوحيد، بين القوس، والشمس، والمرأة، نتيجة اشتراكها بأسطورة الشمس (الإلهة)، وهذا يلبي ثورة الشاعر في بناء قوة سحرية إضافية للقوس الحاملة لصفات إلهية يوحي بها اللون الأصفر المنتسب إلى الشمس. لا شك أن صفات القوس هذه ستنتقل إلى حاملها، وتضفي عليه سمات أسطورية، يحتاج إليها الشاعر الغراب في داخله، ليضيء سواده الخارجي المرفوض اجتماعيا، مما يتيح له تعويض ما ينقصه من هوية اجتماعية بالانتماء إلى الفردية المتجسدة بالقوة الخارقة، لذلك قرن الشاعر الغراب السلاح والموت باللون الأصفر، كما ذهب تأبط شرا في وصف القتلى(56):

دنــوت لــه حتــى كــأن قميصــه تشــرب مــن نضــح الأخــادع

تسرب اللون الأصفر إلى شعر الأغربة من مدركاتهم الحسية المضيئة في البيئة الصحراوية، فأولعوا بالألوان البراقة حتى ازدهت قصائدهم بأنوارها، لكن ذلك لم يحل دون تنبههم إلى موجودات أخرى في البيئة، تحمل المادة الجامدة للون، فقد ذكر خفاف بن ندبة اللون الأصفر في وصف حصانه الذي لون أرجله النبات الأصفر (العروق)(57):

قد خضب الكعب من نسف العروق بـه من الرخامى بجنبي حزم أورال

واستخدم عنترة اللون الأصفر في حديثه عن شرب الخمرة(58):

بزجاجةٍ صفراء ذات أسرةٍ   قرنت بأزهر في الشمال مفدم

تكشف لنا هذه الصور– التي قامت على اللون الأصفر عند الأغربة – عن مدى إسهام هذا اللون في تشكيل واقعية الرؤية الجمالية عندهم، فقد نقلوا من خلاله مشاهداتهم في الطبيعة، ورؤاهم للحياة، رابطين عالم المحسوس بثقافة أسطورية، كانت وسيلتهم في تفسير الطبيعة والحياة، ولأنها شكلت أصالة شخصياتهم بقيت رواسبها في أفقهم المعرفي الثقافي، تحلق بهم نحو مخيلتها الأولى دون أن تنفك عن الواقع، إذ قام الواقع عند هؤلاء الشعراء – في جانب من جوانبه – على بنية أسطورية، فسروا بها وجودهم، فشكلت قوام ثقافتهم الحسية، ورؤيتهم الغيبية، وحملت سمات عصرهم، وفكرهم ورؤاهم وتساؤلاتهم.

اللون الأخضر:

عد علماء الألوان الأخضر في المرتبة الأخيرة عند الشعوب، كما هو آخر لفظ في سلسلة الألوان عند النمري الذي عد الزرقة درجة من درجات الخضرة[59].

يأخذ اللون الأخضر بعده الواقعي – في شعر الأغربة على قلة استخدامه – من كونه لون الرياض، والخمائل والأشجار، أما سبب قلة استخدامه فيعود إلى أن الشعراء الأغربة كانوا منشغلين بهمومهم الذاتية والموضوعية، ووصف واقعهم الذي نأى بهم عن الوصف المجرد للطبيعة الخضراء الذي يحتاج إلى عوامل الراحة النفسية والجسدية، والمتعة الناشئة عن رخاء لم يعرفه هؤلاء الشعراء. يرد البعض عدم اهتمام العرب القدماء باللون الأخضر "إلى طبيعة البيئة الصحراوية التي عاشوا في كنفها، لأنهم تنبهوا للأصفر قبل الأخضر والأزرق"[60]، لكن الطبيعة المحيطة بحياة الجاهليين ليست السبب الرئيس في غض الطرف عن هذا اللون، فهناك عامل نفسي رئيس عند هم، دفعهم إلى الابتعاد عنه، يكمن في "خواص هذا اللون المسكنة المهدئة للجهاز العصبي، إذ هو لون الربيع، والتجدد، والأمل، ويرتبط – خصوصا النافر منه – بالنماء فيرمز إلى الحياة والوفرة والخيرة"[61]، وتلك حالات تنعدم في حياة الجاهليين عامة والأغربة خاصة، إذ قامت حياتهم على القلق وعدم الاستقرار، فلم يجدوا في رغباتهم صدى لهذا اللون، ويدلنا على ذلك أن القرآن الكريم جاء إلى العرب في نفس المكان والزمان اللذين أهملوا فيهما اللون الأخضر، فقد جاء هذا اللون من حيث وروده في آيات القرآن الكريم بعد الأبيض إذ ذكر في ثمانية مواضع مختلفة[62]، كلها توحي بالجمال والنماء والنعيم

والطمأنينة والاستقرار في الدنيا والآخرة، فهو يبسط الأرض بالجمال والنعمة بعد الغيث، يقول تعالى: (ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير)، كما أنه لون ثياب أهل الجنة[63]، ولون أسرتهم في الآخرة، كما في قوله: (أولئك لهم جنات عدن تجري من تحتهم الأنهار يحلون فيها من أساور من ذهبٍ ويلبسون ثيابا خضرا من سندس وإستبرق متكئين فيها على الأرائك نعم الثواب وحسنت مرتفقا)[64]، وقوله: (متكئين على رفرفٍ خضر وعبقري حسان)[65].

"فقد خص القرآن الكريم اللون الأخضر بالذكر لأنه الموافق للبصر لأن البياض يبدد النظر ويؤلم والسواد يذم والخضرة بين البياض والسواد وذلك يجمع الشعاع"[66] وهكذا نجد أن الأغربة استخدموا الألوان التي تكشف عن خواصهم الذاتية وتنسجم مع مشاعرهم المضطربة القلقة التي لا تعرف الهدوء أو السلام، لذلك عرضوا للون الأخضر باقتضاب، من ذلك ذكر خفاف بن ندبة اللون الأخضر في حديثه عن الماء المكلل بالطحلب[67]:

خضرا كسين دوين الشمس عرمضه   أو طحلبا بأعـالي اللصـب أوشـال

وتحدث تأبط شرا عن غصن البان الأخضر في بيان حالتي حياته مدللا باللون الأخضر على الراحة[68]:

فقلـت لهـا: يومـان، يـوم إقامـةٍ   أهز بـه غصنا من البان أخضرا

ويــوم أهــز الســيف فــي جيــد   أغيدٍ لـه نسوة لم تلق مثلي أنكرا

أسهم انشغال- الشعراء الأغربة بالتعبير عن حالات الغزو والبحث عن بديل لحياة التصعلك - في استلابهم للألوان التي تحمل قضاياهم، فقل استخدامهم بعض الألوان وكثر لأخرى، استجابة لمتطلبات حياتهم وحاجاتهم النفسية، كما رأينا في تعاملهم مع اللون الأخضر الذي كان في منأى عن اهتماماتهم، وما ورد في شعرهم من ذكره كان يحقق الأساس الواقعي للقيم الجمالية التي شكلها اللون في أشعارهم.

اللون الأزرق:

يرى العلماء أن اللون الأزرق، يمثل آخر الألوان في معظم القوائم العالمية لترتيب إحساس البشر بالألوان، وعلى الرغم من أن الأزرق يمثل لون السماء والبحر باتساعهما، إلا أن العربية لا تقدم تفصيلا لهذا اللون أو درجاته، وربما يعود

ذلك لعدم دلالة التسمية على اللون في العربية القديمة إذ يسمي صاحب اللسان الزرقة "البياض أينما كان، أو الزرقة خضرة في سواد العين"، وكذلك النمري يعدها درجة من درجات الخضرة، وهذا يعني أن العرب القدماء لم يستخدموا اللون الأزرق للدلالة على ما نعرفه الآن، فهو عندهم للتعبير عن القسوة والخوف والرعب والخبث، إذ قالوا سم أزرق وناب أزرق، كما وصفوا الأسنة أعين العدو، وقد ورد اللون الأزرق في القرآن الكريم في موضع واحد في قوله تعالى: "يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذٍ زرقا"[69]. كما سمى الرسول (ص) السماء الخضرة كناية عن الخير والجمال "ما تقل الغبراء ولا تظل الخضراء على ذي لهجة أصدق وأوفى من أبي ذر"[70]. نستدل من ذلك أن العرب القدماء والأغربة قد استخدموا اللون الأزرق، للدلالة على القسوة، والعنف، والأسنة المرعبة في وغى المعارك، يقول عنترة[71]:

عوالي زرقا من رماح ردينةٍ هرير الكلاب يتقين الأفاعيا

أراد عنترة – في قوله هذا – التعبير عن الرعب الذي تبعثه الرماح الزرق في نفس العدو، فأظهر قوله: "يتقين الأفاعيا" مثلا، شاع في التعبير عن الرهبة والخوف، إذ يهر الأعداء لشدة خوفهم كما تهر الكلاب خوفا من الأفاعي. لذلك تستدعي الزرقة عبر وصف الرماح (أسطورة العين الزرقاء ذات اللعنة المدمرة للأعداء)[72]، التي عينها عنترة في قوله:

بنواظر زرق ووجهٍ أسودٍ أظافر يشبهن حد المنجل

لقد انتقل المفهوم التدميري للعين في هذا السياق من التفكير السحري الأسطوري عند الجاهليين إلى الواقع الحياتي، لأنه أصبح من صميم اعتقادهم، فوظفوه فيما يلبي حاجات الصورة البطولية للفرسان من رعب وإرهاب[73]:

رماني ولم يدهش بأزرق لهذم عشية حلوا بين نعفٍ ومخرم

هكذا نجد أن الشعراء الأغربة تعاملوا مع اللون الأزرق عبر حضوره الضعيف في أشعارهم بواقعية صارمة، رابطين بين معتقداتهم بدوال هذا اللون وصورته العينية، محلقين في ضفاف مخيلة لا تفصم صلاتها بالواقع المألوف في حياتهم.

جسد الأغربة عبر الألوان مظهرا من مظاهر واقعية الرؤية الجمالية في عصرهم، إذ استثمروا حسيتها في تصوير أفكارهم وحالاتهم، فكشفوا عن وعيهم لجمال الألوان، فنقلوا عبر هذا الوعي أحاسيسهم ورؤاهم في إطار الواقع وبناه الثقافية التي أصبحت عندهم جزءا من مكونات الواقع، مما يعني أن البنى الأسطورية التي توضعت في دلالات الألوان عندهم، لم تأت من خارج واقعهم، مهما جنحت إلى الخيال، إذ وجدنا من خلال الأمثلة التي درسناها عمق ارتباط اللون بحياتهم، فاللونان الأبيض والأصفر ارتبطا بالشمس والقمر والظبي وكل ما وقع تحت أنظارهم من البيئة، كذلك اللون الأسود ارتبط عندهم بالليل وبحيوانات البيئة، أما اللون الأحمر فقد ارتبط بالدم.

إن استخدام الأغربة الألوان عبر ارتباطها العميق بأحاسيسهم وذكرياتهم وأحلامهم وقضاياهم، جعلهم يسرفون في ذكر الألوان التي تحقق هذا الارتباط، ويضنون في ذكر تلك الألوان التي تبتعد عن همومهم الذاتية: كالأزرق والأخضر رغم حضورهما في الواقع.

لقد اكتشف الأغربة خصوصيات جمال الألوان، وأدركوا أبعادها النفسية، ومرجعيتها المعرفية، فاستثمروها في قصائدهم بموازاة استثمار المجتمع جمالها في تكوين نسيجه وسنن وجوده، وفق هذا النهج الواقعي بنى الأغربة القيم الجمالية للون وأبرزوا وعيهم بجمالياته.

الهوامش:

1 – الشعراء الأغربة هم الشعراء الذين ورثوا سواد البشرة من أمهاتهم الحبشيات، وفق هذا المعيار تبين لنا في دراستنا أن الأغربة الذين عاشوا في الجاهلية هم: تأبط شرا والسليك بن السلكة والشنفرى وعنترة بن شداد وحاجز بن عوف.

2 – ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ت)، مادة: لون.

3 – د. أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ط. 1، دار الفكر– دمشق، دار الفكر المعاصر– بيروت، 1996، ص 193.

4 – د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، دار البحوث العلمية، الكويت 1982، ص 10.

5 – انظر، شكري عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1985، ص 85.

6 – د. أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص 111.

7 – الثعالبي: فقه اللغة وسر العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2002، ص 68.

8 – ينظر، د. إبراهيم محمد علي: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، جروس برس، ط. 1، طرابلس الشرق 2001، ص 129 – 131. أيضا، أبو عبد الله الحسين بن علي النمري: الملمع، تحقيق، وجيهة السطل، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1976، ص 9.

9 – سحيم عبد بني الحسحاس شاعر مخضرم كان عبدا نوبيا لبني الحسحاس، قتله بنو الحسحاس لتغزله بنسائهم 660 م. بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط. 5، القاهرة، (د. ت)، ج 1، ص 171.

10 – ديوان سحيم عبد بني الحسحاس: تحقيق عبد العزيز ميمني، مطبعة دار الكتب المصرية، ط. 1، القاهرة 1950، ص 18.

11 – د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، ط. 3، بيروت 1970، ج 6، ص 292 – 293.

12 – عنترة بن شداد: شاعر جاهلي، جاءه السواد من أمه، توفي نحو 600 م. الأغاني، ج 8، ص 244.

13 – ديوان عنترة: تحقيق بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربي، ط. 1، بيروت – لبنان، حلب – سورية، 1992، ص 85.

14 – هو خفاف بن ندبة بن عمير بن الحارث بن الشريد بن رباح السلمي، مخضرم، جاءه السواد من أمه، توفي نحو 640 م. ينظر أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، المكتبة التجارية، القاهرة 1939، ص 502.

15 – شعر خفاف بن ندبة السلمي: حققه نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد 1967، ص 29.

16 – شرح ديوان خفاف بن ندبة السلمي: جمع وشرح وتحقيق د. محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، ط. 1، بيروت 2002، ص 84.

17 – الشنفرى: شاعر جاهلي، توفي نحو 525 م، اختلف المؤرخون في نسبه، يرجح أن يكون اسمه عمرو بن مالك بن الأدرم الأزدي، أما الشنفرى فلقبه، جاءه السواد من أمه وفي ذلك اختلاف. ينظر، الأغاني، ج 21، ص 185.

18 – المصدر نفسه، ص 81.

19 – ديوان سحيم، ص 55.

20 – د. أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص107 و186 و195.

21 – ينظر، أبو عبد الله الحسين بن علي النمري: المصدر السابق، ص 1.

22 – أبو منصور الثعالبي: المصدر السابق، ص 71 – 73.

23 – د. إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 167.

24 – هو السليك بن عمر وقيل ابن عمير بن يثربي، شاعر جاهلي صعلوك جاءه السواد من أمه، توفي نحو 605 م. ينظر الأغاني: ج 20، ص 389.

25 – ديوان الشنفرى ويليه السليك بن السلكة وعمرو بن البراق، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، ط. 1، 1993، ص 97.
26 – المصدر نفسه، ص 87.
27 – ديوان عنترة، ص 113.
28 – د. إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 178.
29 – ديوان عنترة، ص 65.
30 – شعر الشنفرى، ص 101.
31 – تأبط شرا شاعر جاهلي، جاءه السواد من أمه، توفي نحو 540 م. ينظر، الأصفهاني: الأغاني، ج 21، ص 138.
32 – ديوان تأبط شرا: إعداد طلال حرب، دار صادر، ط. 1، بيروت 1996، ص 15.
33 – شعر الشنفرى: المصدر السابق، ص 75.
34 – حاجز بن عوف الأزدي، شاعر جاهلي، لص من أغربة العرب، جاءه السواد من أمه. ينظر، الأغاني، ج 13، ص 233.
35 – محمد بن مبارك بن ميمون: منتهى الطلب من أشعار العرب، مخطوطة المكتبة السليمانية، الورقتان 129 – 130.
36 – شعر عبدة بن الطبيب: تحقيق د. يحيى الجبوري، دار التربية، بغداد 1971، ص 50.
37 – شعر الشنفرى، ص 100.
38 – د. إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 57 – 58.
39 – د. أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص 154.
40 – أبو منصور الثعالبي: المصدر السابق، ص 172 – 174.
41 – د. إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 57.
42 – ديوان عنترة، ص 22.
43 – شعر الشنفرى، ص 102.
44 – المصدر نفسه، ص 103.
45 – المصدر نفسه، ص 79.
46 – ول ديورانت: مباهج الفلسفة، ترجمة أحمد فؤاد الأحواني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1957، ج 16، ص 297.
47 – ديوان عنترة، ص 47.
48 – المصدر نفسه، ص 160.
49 – المصدر نفسه، ص 175.
50 – شكري عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، ص 76.
51 – البقرة، الآية 69.
52 – أبو منصور الثعالبي: المصدر السابق، ص 72 – 74.

53 – د. إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 103 – 104.
54 – ديوان عنترة، ص 212.
55 – شعر الشنفري، ص 110.
56 – ديوان تأبط شرا، ص 28.
57 – شعر خفاف بن ندبة، ص 90.
58 – ديوان عنترة، ص 21.
59 – د. إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 211.
60 – نفسه.
61 – نفسه.
62 – سورة يوسف، الآيات 43 و46. وسورة الأنعام، الآية 99. وسورة يس، الآية 80. وسورة الرحمن، الآية 76. وسورة الإنسان، الآية 21. وسورة الكهف، الآية 31. وسورة الحج، الآية 63.
63 – الحج، الآية 63.
64 – الكهف، الآية 31.
65 – الرحمن، الآية 76.
66 – محمد بن فرج القرطبي: تفسير القرطبي، تحقيق أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، ط. 2، القاهرة 1954، ج 10، ص 397.
67 – شعر خفاف بن ندبة، ص 90.
68 – ديوان تأبط شرا، ص 26.
69 – طه، الآية 102.
70 – ابن حبان البستي: صحيح ابن حبان، تحقيق شعيب الأرناؤط، بيروت 1993، ج 16، ص 76.
71 – ديوان عنترة، ص 107.
72 – د. إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 258.
73 – ديوان عنترة، ص 92.